Christliches Kunstblatt für Kirche, Schule und Haus

FA 3.11(42)

From the Income of
the Bequest of
WALTER W.
NAUMBURG '89

Harvard College Library

Christliches Kunstblatt

für Kirche, Schule und Haus.

Jahrgang 1900.

Begründet von C. Grüneisen, K. Schnaase und J. Schnorr v. Carolsfeld.

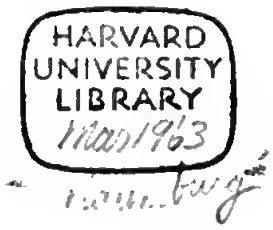
Herausgegeben von

Dr. Johannes Merz.

Stuttgart.

Druck und Verlag von J. F. Steinkopf.

A
FA 3.11(42)



Inhalts-Verzeichnis.

Nr. 1. Kunst und Kirchenbau am Ende des neunzehnten Jahrhunderts. — Unser Bild. — Die Engel in der altchristlichen Kunst. Von Dr. H. Dopffel. — Eine Bitte in Sachen der kirchlichen Kunst. — Chronik.

Nr. 2. Die Stellung der Orgel im Gottesdienst. Von Pfr. A. Beutter. — Die Wiederherstellung der Marienkirche in Reutlingen. — Die Totenmahldarstellungen in der altchristlichen Kunst. Von Hermann Matthäi. — Vom Büchertisch. — Chronik.

Nr. 3. Die Stellung der Orgel im Gottesdienst. Von Pfarrer A. Beutter. (Fortsetzung.) — Die Wiederherstellung der Marienkirche in Reutlingen. Von J. M. (Schluß.) — Vom Büchertisch. — Chronik.

Nr. 4. Ein wiedergefundener Gemäldecyklus aus dem Winterrefektorium des Klosters Hirsau. Von Dr. Paul Weizsäcker, Calw. — Die Stellung der Orgel im Gottesdienst. Von Pfr. A. Beutter. (Fortsetzung.) — Chronik.

Nr. 5. Ein wiedergefundener Gemäldecyklus aus dem Winterrefektorium des Klosters Hirsau. Von Dr. Paul Weizsäcker, Calw. (Schluß.) — Die Stellung der Orgel im Gottesdienst. Von Pfarrer A. Beutter in Rothenberg. (Fortsetzung.)

Nr. 6. Die mittelalterlichen Glasmalereien in Eßlingen. Von E. D., Eßlingen. Mit Abbildungen. — Die Stellung der Orgel im Gottesdienst. Von Pfr. A. Beutter in Rothenberg. (Schluß.) — Chronik.

Nr. 7. Die mittelalterlichen Glasmalereien in Eßlingen. Von E. D., Eßlingen. Mit Abbildungen. (Fortsetzung.) — Büchertisch. — Chronik.

Nr. 8. Die „Ratschläge" von 1898. Von P. Brathe in Praß. — Prinzipienfragen der altchristlichen Kunstforschung. Von Lic. Dr. Edgar Hennecke. — Die evangelische Kirche in Sontheim a. N. Mit zwei Abbildungen. — Die mittelalterlichen Glasmalereien in Eßlingen. Von E. Demmler, Eßlingen. (Schluß.)

Nr. 9. Eine donatistische Basilika. Von Dr. W. Lüdtke. — Die altchristlichen Goldgläser. Von E. Hennecke. — Zwei Landkirchen. Mit zwei Abbildungen. — Über Antependien der Gandersheimer Äbtissin Elisabeth Ernestine Antonie, geborenen Herzogin von Sachsen-Meiningen, in der Stiftskirche zu Gandersheim. Von Rektor Dr. F. Brackebusch in Gandersheim.

Digitized by Google

Nr. 10. Eindrücke von der Pariſer Weltausſtellung. Von J. M. — Über Antependien der Gandersheimer Äbtiſſin Eliſabeth Erneſtine Antonie, geborenen Herzogin von Sachſen-Meiningen, in der Stiftskirche zu Gandersheim. Von Rektor Dr. F. Brackebuſch in Gandersheim. (Fortſetzung.)

Nr. 11. Eindrücke von der Pariſer Weltausſtellung. Von J. M. (Fortſetzung.) — Über Antependien der Gandersheimer Äbtiſſin Eliſabeth Erneſtine Antonie, geborenen Herzogin von Sachſen-Meiningen, in der Stiftskirche zu Gandersheim. Von Rektor Dr. F. Brackebuſch in Gandersheim. (Schluß.) — Die neuen Portalthüren am Dom zu Bremen. Mit vier Abbildungen. — Vom Büchertiſch. — Chronik.

Nr. 12. Eindrücke von der Pariſer Weltausſtellung. Von J. M. (Schluß.) — Vom Büchertiſch. Mit ſechs Abbildungen. — Chronik. — Ankündigung.

Januar 1900. Zweiundvierzigster Jahrgang. Nr. 1.

für Kirche, Schule und Haus.

Herausgegeben von

Dr. **Johannes Merz,**

Oberkonsistorialrat in Stuttgart.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

Kunst und Kirchenbau am Ende des neunzehnten Jahrhunderts.

Was ist das Erträgnis des neunzehnten Jahrhunderts für die evangelische Kirche auf dem Gebiet des Kirchenbaus und der Kunst überhaupt? Mit Dank gegen Gott dürfen wir es aussprechen, daß unsere Kirche in vielfacher Weise gerade auf dem das „Christliche Kunstblatt" interessierenden Gebiet im Laufe des Jahrhunderts vorwärts gekommen ist. Was das äußerliche Gebiet des kirchlichen Lebens betrifft, so ist es beinahe in allen deutschen evangelischen Landeskirchen eine Errungenschaft dieses Jahrhunderts, daß es rechtlich verfaßte Einzel-Kirchengemeinden giebt, welche Recht und Pflicht haben, ihre Angelegenheiten selbständig zu verwalten. Man muß sich vergegenwärtigen, in welch kläglicher Weise das kirchliche Interesse am Anfang des Jahrhunderts infolge der Bevormundung von oben in den Gemeindegliedern erstickt war und wie durch die Omnipotenz der Rathäuser die Angelegenheiten

der Kirchengemeinden denen der bürgerlichen Gemeinde nachgesetzt wurden, um es gebührend zu schätzen, daß nunmehr doch in jeder Gemeinde ein Kollegium vorhanden ist, das ausdrücklich dazu und nur dazu gewählt wurde, die kirchlichen Interessen wahrzunehmen. Es ist auch ganz erstaunlich, wie den Gemeinden auf einmal durch ganz Deutschland hin die Augen dafür aufgehen, wie viel an den vorhandenen Kirchen zu verbessern und zu verschönern, wie unzureichend an vielen Orten für die wachsende Volkszahl der vorhandene Kirchenraum ist. Mag noch so viel hinsichtlich der rechtlichen Verfassung der evangelischen Kirche zu wünschen übrig bleiben, in der Schaffung der Kirchengemeinderatskollegien, welche durch die treue Arbeit der Geistlichen und Kirchengenossen zu ebenso vielen Lebenszentren für unsere Kirche werden können und sollen, hat Gott in wunderbarer Weise die Entwickelungen des neunzehnten Jahrhunderts seiner Kirche dienstbar gemacht. Wir dürfen es uns nicht verhehlen, ohne das politische Streben des Jahrhunderts nach Selbständigkeit und gesetzlich verbürgtem Recht für alle Teile des bürgerlichen Gemeinwesens, nach Repräsentativverfassung auf allen Gebieten, hätten die Kirchengemeinden ihre rechtliche Selbständigkeit niemals erlangt. Allerdings war dies nur die äußere Form und Analogie für die besprochene Neuorganisation des kirchlichen Lebens, der Antrieb und Inhalt mußte anderswoher kommen. Es ist in der That ein neuer Lebensgeist, den Gott am Anfang des Jahrhunderts seiner Kirche eingehaucht hat und durch den die unter der Asche glimmenden Kohlen evangelischen Glaubens und evangelischer Bruderliebe wieder zu heller Flamme angefacht wurden. Gewiß, das Wort Gottes war auch zuvor nicht vom deutschen Volke genommen, aber es wirkte als Salz und Licht doch mehr in engen Kreisen und an einzelnen Seelen. Da hat Gott auch auf dem Gebiet der Innerlichkeit das, was als Triebkraft auf politischem Gebiete erwachte, für seine Kirche nutzbar gemacht. Das Aufwachen zunächst des preußischen Volkes in den Befreiungskriegen, das Auf- und Zusammenstehen Mann für Mann zum Kampfe für die nationalen Güter, lehrte auch fürs religiöse Gebiet das Dichterwort verstehen: Was du ererbt von deinen Vätern hast, erwirb es, um es zu besitzen. Das neue Verständnis für die Güter des Evangeliums und der Reformation führte zu greifbaren Resultaten auf religiösem Boden, noch früher als auf dem der Politik. Das Volk der Dichter und Denker ist auf dem Gebiet der christlichen Liebesthätigkeit lange ein Volk der That geworden, ehe ihm auch für sein politisches Leben die rechten Männer der That geschenkt wurden. Von diesem neuen Geiste des Glaubens und der Liebe lebt nicht nur die rechtlich organisierte Kirchengemeinschaft, sondern auch ganz unmittelbar Kirchenbau und Kunst, soweit sie sich auf dem Boden der evangelischen Kirche entwickelt haben; die Vereine für religiöse, für christliche, für kirchliche Kunst in den deutschen evangelischen Landeskirchen sind entstanden als Zweige der „Inneren Mission", und wollten und wollen nichts anderes, als auf ihrem Sondergebiete zur Erneuung und Kräftigung des kirchlichen und religiösen Lebens mitarbeiten.

Zwar, das darf nicht verkannt werden, evangelische und römische Kirche stehen zu aller Kultur und darum auch zur Kunst in einem grundverschiedenen

Verhältnis. Während die römische Kirche nicht anders kann, als die Kräfte und Güter dieser Welt, die sie doch als sündlich beurteilt, in ihren Dienst zu ziehen und aus ihnen ein Reich zu bilden, „so sichtbar und greifbar wie die Republik Venedig," wird das Ziel der evangelischen Kirche bei aller Weltoffenheit für sie selbst und ihre Glieder der verborgene Mensch des Herzens, das mit Christo in Gott verborgene Leben sein. Dadurch wird zwar allen Gebieten weltlicher Kultur die nachhaltigste und wichtigste Befruchtung, nämlich diejenige mit Kräften der Ewigkeit zu teil, aber sie selbst, die Kirche, hat, äußerlich betrachtet, für sich keinen Gewinn davon, es gilt für sie das Wort: inserviendo consumor. Die geistvolle Lehre Richard Rothes von der Notwendigkeit des Aufgehens der Kirche im Staat enthält für das Gebiet der Kultur echt evangelische Wahrheit. Im Grunde haben unsere Reformatoren ganz dasselbe gemeint und ausgesprochen, wenn sie als Merkmale der Kirche, in welchen und durch welche deren Wesen bestehe, nur „Wort" und „Sakrament" namhaft gemacht, dagegen gänzlich davon abgesehen haben, die Kirche Christi irgendwie als ein „Reich" zu beschreiben. Wort und Sakrament, das ist die göttliche Kraft, die nicht von dieser Welt ist und doch in dieser Welt alle Kräfte des Guten zu fröhlichem Blühen und Gedeihen weckt. Aber nicht bloß im Dienst der Kirche soll dieses von Gott geweckte Leben stehen, sondern in gottgewollter Selbständigkeit sollen alle Gebiete des irdischen Lebens sich entwickeln und zu Gottes Ehre die ihnen eigentümlichen Früchte tragen. Es gehört also z. B. zum Wesen der römischen Kirche, eine spezifisch katholische Kunst hervorzubringen, und wo das nicht oder nur in mangelhafter Weise der Fall ist, da wird man urteilen müssen, daß diese Kirche krank und ihre Lebenskraft im Abnehmen begriffen ist. Die evangelische Kirche dagegen ist nicht darauf angelegt, eine spezifisch „evangelische Kunst" zu erzeugen, aber wenn sie gesund und bei voller Lebenskraft ist, wird von ihr eine belebende Kraft auch auf das Gebiet weltlichen Kunstschaffens ausgehen.

Hienach will die Kunstentwicklung des neunzehnten Jahrhunderts beurteilt sein. Anfang und Ende desselben zeigt, was den allgemeinen Kunstcharakter betrifft, ein völlig verschiedenes Angesicht. Das erwachende Verständnis für die geschichtlichen Stilarten der Vergangenheit, die romantische Bewunderung insbesondere für „alte deutsche Art und Kunst" ist das Kunstideal, unter dem die erste Hälfte des Jahrhunderts steht; jetzt am Ausgang desselben ist es uns Mitlebenden eine der eigenartigsten Erfahrungen unserer eigenen geistigen Entwicklung, die Entstehung eines neuen Stils, mag man sich zustimmend oder ablehnend zu demselben verhalten, vor unseren Augen sich vollziehen zu sehen. Wie steht die evangelische Kirche und evangelisches Christentum zu diesen Erscheinungen?

Es kann nicht geleugnet werden, daß die romantische Richtung, der das Mittelalterliche als das schlechthin Vollkommene galt, der jeder Maßstab zur Unterscheidung des allgemein Christlichen und des spezifisch Katholischen abhanden gekommen war, eine große Einseitigkeit darstellt; nicht sowohl wegen ihrer Begeisterung für die Gotik, sondern wegen ihrer Mißachtung der ganzen Kunstentwicklung vom sechzehnten bis achtzehnten Jahrhundert. Gerade in diese Zeit fällt alles, was an eigentümlich evangelisch-kirchlicher Kunst geschaffen worden ist, und

Digitized by Google

die evangelische Kirche hat dabei, was den romantischen Bestrebungen gegenüber entschieden betont werden muß, mit größter Unbefangenheit sich der Formen des jeweils „modernen" Stils auch für kirchliche und gottesdienstliche Zwecke bedient. Die Denkmale dieser evangelisch-kirchlichen Kunst der Vergangenheit sind durch ganz Deutschland in weitem Umfang einem falschen Purifikationseifer zum Opfer gefallen. Die evangelische Kirche hat die Zeugen ihrer künstlerischen Vergangenheit mit eigener Hand zerstört und muß sich nun von fremder Mißgunst vorwerfen lassen, die Reformation sei der Tod lebendiger Kunstübung gewesen, was für das kirchliche Gebiet doch nur mit einigem Recht von der kirchlichen Aufklärung, dem Rationalismus gesagt werden kann. Auf der anderen Seite freilich ist das Eigentümliche der deutschen Romantik im Unterschied von der „Romantik" anderer Länder, insbesondere Frankreichs, wesentlich mit von evangelischem Geiste bestimmt. Kein anderes Land und Volk hat ein so liebevolles geschichtliches Verständnis für die Erscheinungsformen fremden Volkslebens und die treibenden Kulturelemente vergangener Jahrhunderte entwickelt als das deutsche. Diese Vorurteilslosigkeit in der Beurteilung fremder Größen ist nur möglich auf Grund einer Weltanschauung, die im tiefsten Grunde ausgeht von der Anschauung, der das Evangelium Ausdruck verleiht in dem Wort, daß der himmlische Vater seine Sonne aufgehen läßt über die Bösen und über die Guten und daß er regnen läßt über Gerechte und Ungerechte. Jedenfalls ist dadurch für unsere kirchliche Gegenwart die Grundlage gewonnen, allen Kunsterscheinungen wie der Vergangenheit so insbesondere der Gegenwart mit derselben Gerechtigkeit gegenüberzustehen und ohne unser evangelisches Urteil irgend aufzugeben, im Sinn des paulinischen „alles ist Euer" auch die Kunst zur Erbauung der Gemeinde nutzbar zu machen.

Und nun der neue Stil! Er hat zur Zeit seine heftigsten Gegner vielleicht gerade in Deutschland und in deutschprotestantischen Kreisen. Aber eines ist unzweifelhaft: Es liegt in ihm der stärkste Protest gegen das Schönheitsideal der romanisch-katholischen Völker, wie es vom fünfzehnten bis achtzehnten Jahrhundert in Italien, Spanien und Frankreich ausgebildet worden ist. Es ist ein wesentlicher Fortschritt der neuesten Kunstforschung, die „klassische" Kunst eines Raffael, Michel-Angelo als den bestimmten, allerdings klassischen Ausdruck des Schönheitsideals der Italiener des sechzehnten Jahrhunderts zu begreifen, und die charakteristischen Züge des letzteren, die Betonung des Typischen in den Gestalten, des Großräumigen in der Komposition, der unbedingten Herrschaft von Proportion und Symmetrie im Ganzen und im Einzelnen entsprechen ebenso einem Wesenszug des romanischen Volkscharakters wie des katholischen Kirchentums. In dem neuen Stil dagegen sprechen sich vielmehr germanische Volkseigentümlichkeiten aus, allerdings weniger in der Abart des deutschen als des englischen Volkstums, zu dessen geschichtlicher Bedingtheit der protestantische Zug ganz wesentlich gehört. In Frankreich, in welchem der neue Stil nur zögernd Aufnahme findet, heißt er charakteristischer als bei uns der „angelsächsische", und man empfindet in seinem Fortschreiten einen Triumph der englisch-amerikanischen über die eigene Kultur. Sehen wir von den Extravaganzen des gleichsam in den Flegeljahren

befindlichen Stiles ab, so ist er ganz und gar gegründet auf die charakteristische Erfassung des Individuellen, besonders auf dem Gebiet des vegetativen Lebens. Alle früheren Stilarten haben in der Stilisierung das vegetative Leben in ein Spiel mechanischer Kräfte umgewandelt; hier zuerst tritt die Tendenz zu Tage, bei aller Stilisierung die charakteristische Erscheinungsform des Lebens zu erhalten. Gerade deshalb wirkt er so oft wie eine Karrikatur, denn auch eine solche besteht in dem möglichst charakteristischen und deshalb übertriebenen Ausdruck der individuellen Lebensformen. Klar ist sodann die Tendenz des neuen Stils, nicht die Einzelerscheinung in den Raum hinein zu komponieren, innerhalb des Raums als seiner Grenzen harmonisch zu entwickeln, sondern vielmehr den Bildraum durch das in ihm Dargestellte zu beherrschen und dadurch eine eigentümliche Stimmung zu erzeugen. Daher das Betonen des Umrisses, das Streben nach bizarren Überschneidungen und Farbenstimmungen. An die Stelle der Symmetrie tritt der Kontrast auch in den Proportionen; der Maßstab wechselt bei den unmittelbar nebeneinander gestellten Gegenständen in einer für das im alten Stil geschulte Auge unerträglichen Weise. Diese letztere Thatsache beweist aber nichts gegen den neuen Stil an sich, und Thatsache ist jedenfalls, daß er bei seinen Anhängern das Bewußtsein der Verpflichtung des Künstlers zur Originalität und den Trieb zu selbständigem Arbeiten geweckt hat, mögen auch noch so viele einzelne Arbeiten die damit gegebene Probe eigener künstlerischer Befähigung ihrer Urheber als mißlungen erscheinen lassen. Abgesehen nun davon, daß der neue Stil wesentlich auf dem Gebiet der Dekoration in Betracht kommt, ist freilich aus allem bisherigen klar, daß von einem specifischen „protestantischen" Stil in der Gegenwart wie überhaupt nicht die Rede sein kann. Die Triebkräfte des Neuen in dem Kunstleben der protestantischen Völker sind auf weltlichem, nicht auf kirchlichem Boden entsprungen, aber nicht ohne daß ihre Wurzel wesentlich mit in ihrer protestantisch bedingten Eigenart läge. Das entspricht auch ganz dem Verhältnis von Evangelium und Kultur, wie wir es oben bezeichnet haben. Wenn der Apostel Paulus, was ihm freilich gänzlich fern lag, eine Ästhetik geschrieben hätte, wie es Augustin in den Konfessionen von sich berichtet, so könnte er eine solche neue Kunst wohl als „wilden Ölbaum" (Röm. 11, 17) bezeichnet haben, und was hindert, daß er von ihr nicht auch das „Eingepfropftwerden" gehofft hätte?—

Diesem Verhältnis zwischen evangelischem Christentum und bildender Kunst entspricht es, daß bei aller Selbständigkeit der letzteren zwischen beiden eine reiche *Wechselbeziehung*, fruchtbar für beide Teile, in diesem Jahrhundert stattgefunden hat. Freilich auch hierin weisen Anfang und Ende der Epoche starke Gegensätze auf.

Die Schätzung der Kunst des Peter Cornelius und seiner Genossen ist, nachdem sie in Muther wohl ihren Tiefpunkt erreicht, allmählich wieder im Steigen begriffen, die Empfindung dafür ist wieder erwacht, daß diese Kunst das Höchste bedeutet, was das deutsche Volk in der einen Hälfte des Jahrhunderts künstlerisch hervorgebracht hat. Man kann diese Künstler nicht nennen, ohne sich des engen Verhältnisses bewußt zu werden, in dem ihre Kunst zum christlichen Gedankenkreise steht. Inwiefern aber liegt darin eine Beziehung zum evangelischen

Christentum? — Man hat mit Recht hervorgehoben, daß das Malergeschlecht vom Anfang des Jahrhunderts sich durch etwas auszeichne, was ja freilich technische Mängel der Arbeit nicht zudeckt, aber dem Kunstwerk als solchem in hohem Maße zu gute kommt, nämlich durch den weiten Horizont und die Tiefe der allgemeinen Bildung, die ihm eigen war. Den Kern und Mittelpunkt dieser Bildung bildet bei Cornelius, Ludwig Richter, Schnorr von Carolsfeld, C. G. Pfannschmidt das innige Vertrautsein einerseits mit der klassischen Poesie von Homer bis Goethe, andererseits mit der Bibel und zwar mit der deutschen Bibel Luthers. Es lag ja freilich eine große Gefahr in diesem nahen Verhältnis der bildenden Kunst zum geschriebenen Wort, die Gefahr, zur unselbständigen Illustrationskunst herabzusinken, und diese Gefahr ist nicht immer vermieden worden. Aber in den Haupt- und Meisterwerken der führenden Künstler der Epoche ist dieses Verhältnis ihrer Kunst zum Wort tiefer vermittelt. Diese Künstler stellen die Ideale einer Zeit dar, die ihr Bestes in dem Reich des Gedankens, nicht in dem der Wirklichkeit besaß und suchte. In der klassischen Poesie tritt das, was nicht Gegenstand der empirischen Wahrnehmung ist, als eine höhere Wirklichkeit uns entgegen, und noch mehr ist dies der Fall bei dem Inhalt der Bibel, der dem Glauben die höchste, die allein wahre Wirklichkeit, die großen Thaten Gottes in Vergangenheit und Zukunft erschließt. Diese Wirklichkeit, mit dem Auge des Glaubens geschaut, ist im höchsten Maße der künstlerischen Gestaltung fähig, wie die ganze Geschichte der christlichen Kunst beweist. Aber von der früheren christlichen Malerei hebt sich die Kunst eines Cornelius und Ludwig Richter, um nur diese beiden zu nennen, in charakteristischer Weise ab. Nehmen wir von ersterem sein reifstes Werk, die Kartons für den Campo santo in Berlin und von letzterem eine seiner Holzschnittfolgen, etwa den „Sonntag," von dem man wünschen möchte, daß er in keinem evangelischen Hause, vor allem in keinem Pfarrhause fehlen möchte. Beide geben keineswegs eine Schilderung der transscendenten Welt des Glaubens und des Verhältnisses zu ihr, wie etwa Raffaels Disputa oder die Andachtsbilder der katholischen Renaissancekünstler, sondern sie wollen darstellen die Gedanken Gottes über die Welt; Cornelius die Gedanken Gottes, die sich am Ende der Tage über diese Welt erfüllen werden, Richter in dem genannten Werk, die Gedanken Gottes, die er über das christliche Familienleben hat, die Gaben und Güter, die er demselben beschert, die rechte Weise, wie dieselben „mit Danksagung" genossen werden sollen, wie ein Christenmensch seines Gottes und seiner Gaben froh werden soll. Sie malen nicht das religiöse summum bonum, auch nicht die irdische Wirklichkeit, sondern das Erdenleben im Lichte des ewigen Gotteswortes. Nicht Kirchenlehre wollen sie malen, keine Andachtsbilder wollen sie schaffen, sondern das Wort Gottes, die Bibel in Dr. Martin Luthers Übersetzung hat ihnen das Auge geöffnet für das, was Gottes Wille über uns Menschenkinder ist; so unterscheidet sich ihre Kunst grundsätzlich von katholischer Kirchenkunst und sind diese beiden, persönlich der katholischen Kirche angehörigen, Künstler, Zeugen des Einflusses der Lutherbibel und damit evangelischen Christentums auf die Kunst.

Man kann geradezu sagen, die sogenannte Geschichtsmalerei ist in Deutsch-

land von dem Augenblick an auf einen Abweg geraten, da sie Aktionen der Weltgeschichte sich zur Darstellung aussucht und den Anschluß an die Bibel aufgiebt; eine Wendung „von Cornelius weg", welche Kaulbach ganz persönlich vollzogen hat. Daß die Lutherbibel so das Rückgrat einer ganzen Kunstbewegung gebildet hat, zeigt im Sinn von Matth. 13, 33 die Kulturmacht evangelischen Christentums. Umgekehrt wird der Wert solcher durchs Evangelium bestimmten Kunst für die innerliche Auferbauung der evangelischen Kirche meistens weit unterschätzt. Wir haben seit dem Jahr 1870 gelernt, welcher Wert für die Kräftigung des Nationalbewußtseins und der nationalen Arbeit auf allen Gebieten in der Herausgestaltung fester Formen des nationalen Lebens und in der sichtbaren Repräsentation der letzteren im deutschen Kaisertume liegt. Die Kunst auf biblischer Grundlage im obigen Sinn, mag sie auch wie diejenige Ludwig Richters vorwiegend weltliche Dinge behandeln, ist ein Glaubenszeugnis ersten Ranges, ein „vernünftiger Gottesdienst" nach Röm. 12, 1 oder, wie Rothe einmal ausführt, die moderne Form der altchristlichen Prophetie.

Ganz anders ist das Verhältnis der „modernen" Kunst der letzten Jahrzehnte zum evangelischen Christentum. Sie steht grundsätzlich auf dem Boden der Welt, ihre Jünger haben sich zu einem großen Teil bewußt vom Christentum abgewandt, und es ist dabei erst noch spürbar, daß das Christentum, von dem sie herkommen, bei einer Reihe der Führer das katholische und nicht das evangelische ist. Das Verhältnis ist ein wesentlich anderes, als bei der ebenfalls auf rein weltlichem Boden stehenden Kunst der protestantischen Niederländer des siebzehnten Jahrhunderts. Auch ihre Kunst ist rein weltlich, aber die eigentümlich holländischen Genrescenen und Stillleben, das eigentümlich holländische Landschaftsgefühl sind doch ebenso viele Äußerungen der evangelischen Weltanschauung, die allem Lebendigen sein inneres Recht zuerkennt, sich der mancherlei guten Gaben Gottes ohne Nebengedanken freut, und besonders die Liebe zur Heimat als der gottgegebenen Lebenssphäre in den Gemütern erweckt. Der modernen Kunst ist dagegen eine Vorliebe für die Nachtseiten des Lebens eigen; die Freilichtmalerei hat es lange Zeit förmlich darauf abgesehen gehabt, das Gemütsmoment bei ihrer Darstellung völlig auszuschalten und dafür, wenn nicht an die rohen, so an die raffinierten Instinkte der Menschennatur zu appellieren; was von Geist in ihr ist, das ist schon treffend als „Satanismus" bezeichnet worden. Trotzdem glauben wir zu sehen, wie auch in dieser Entwicklung das Evangelium sich im Stillen Einfluß und Geltung verschafft. Es ist doch im Grunde die evangelische Lebensanschauung, welche die bei uns aus Frankreich importierte sozialistische „Elendsmalerei" überwunden hat, nämlich die Freude an der Gotteswelt und die Achtung vor dem Gottesgeschöpf. Diese evangelische Lebensanschauung hat zum Bundesgenossen den tiefen Respekt vor der Natur, wie er jedem großen Künstler eigen ist, als ein Stück der anima naturaliter christiana, welche ahnt, daß in Gottes Schöpfung die großen Gottesgedanken verborgen liegen. Am einleuchtendsten tritt uns dies auf dem Gebiete der Landschaft entgegen, in dem die heutige Kunst ihre besondere Stärke hat und in deren Umkreis ein christliches Gemüt sich am unmittelbarsten mit modernem Kunstgeist berührt.

Digitized by Google

Wenn aber die neueste Kunst ihre Ehre darein setzt, selbständig ihre Wege zu gehen und von der Vergangenheit, von der Tradition sich zu emanzipieren, so ist das etwas, wogegen man vom evangelischen Standpunkt nichts einwenden kann. Auch in der Kunstgeschichte vergangener Zeiten heben wir das als bedeutend heraus, worin etwas Neues sich Bahn bricht, nicht das, worin das Alte seine Fortsetzung findet; genial ist, wie Goethe einmal sagt, das, was eine Folge hat, nicht das, was selbst die Folge eines früheren ist. Die Kirche der Reformation hat die Last der Vergangenheit, die Fessel der Tradition abgeworfen, es kann nicht in ihrem Geiste liegen, die Kunst unter das Gesetz der Vergangenheit beugen zu wollen. Aber freilich, unsere Kirche hat ihr Leben und ihr inneres Recht nicht in der Abkehr vom Alten, sondern in der Hinkehr zum ewig Neuen, zum Evangelium. So muß auch die moderne Kunst ihr inneres Recht durch positive Leistung, durch neue Erfassung und Darstellung dessen, was die Menschenbrust erhebt und erfreut, erweisen und auf diesem Weg hat das evangelische Christentum auch ihr gegenüber eine hohe Aufgabe: zu zeugen von der ewigen Wahrheit, sie hinzuweisen zu den ewigen Quellen auch aller künstlerischen Kraft und Schönheit. Wunderbar ist es dabei, wie auch die moderne Kunst von der Darstellung des Religiösen nicht loskommt oder vielmehr zu dieser Aufgabe immer wieder zurückkehrt; und wenn wir auch die meisten dieser Versuche vom Standpunkt evangelischen Christentums aus zurückweisen müssen, so tritt es uns doch entgegen, daß die christliche Kunst im wahren Sinne noch eine Zukunft hat.

Was nun die Kirchenbaukunst im besonderen betrifft, so treten auch auf diesem Gebiet zu Ende des Jahrhunderts Bestrebungen hervor, welche in scharfem Gegensatz stehen zu dem, was seither für erstrebenswert galt. Wir kommen damit auf die Streitfragen zu sprechen, die die letzten Jahre auch das „Christliche Kunstblatt" besonders beschäftigt haben. Wir vermögen es keineswegs als eine Verirrung zu betrachten, daß der protestantische Kirchenbau im neunzehnten Jahrhundert beim Mittelalter in die Lehre gegangen ist. Denn zum ersten, wie will man ihm das zum Vorwurf machen, was die ganze gleichzeitige Architektur in ihrer Weise geradeso gethan hat? Die historische Schulung hat in der Architektur ja wohl viel geistlose Nachahmung verschuldet, aber sie hat der Baukunst des neunzehnten Jahrhunderts den Stempel der Bildung ihrer Zeit aufgeprägt und sie hat andrerseits den Weg zu einer freien Beherrschung aller Kunstmittel der Architektur gebahnt, in deren Anfängen wir allerdings erst stehen, welche aber — innere Schaffenskraft vorausgesetzt — der Weg zu lebendiger neuer Entwickelung ist. Das lehrt die Geschichte. Kein neuer Stil ist frei der Phantasie eines Künstlers oder eines Zeitalters entsprungen oder gar aus dem Bedürfnis und der Befriedigung der Zweckmäßigkeit hervorgegangen, kein neuer Stil ist „aus der Pistole geschossen" worden. Es ist als ein feststehendes Ergebnis der Kunstforschung zu betrachten, daß keiner unter den Typen des christlichen Kirchengebäudes in seiner künstlerischen Form frei erfunden oder aus Erwägungen der Zweckmäßigkeit konstruiert worden ist. Die Versuche des siebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts, die letzteres unternahmen, führten zu keinem Resultat, das irgend welche Folge gehabt hätte. Die altchristliche Ba-

silika, mag man ihre Entstehung ableiten wie man will, hat jedenfalls vorhandene antike Bauformen für das altchristliche Kultusgebäude verwendet; beim romanischen und gotischen Stil ist ohne weiteres klar, daß sie Weiterbildungen eines vorhandenen Bautypus sind; gerade für die hervorragendsten kirchlichen Bauwerke der Renaissancezeit, wie für die Frauenkirche in Dresden, ist ebenfalls nachgewiesen, wie sie auf dem Studium analoger Baudenkmäler beruhen und aus denselben herausgewachsen sind. Wenn nun dem allgemeinen Gefühl am Anfang unseres Jahrhunderts Rokokko und Zopfstil entleidet war, wie sich denn nicht leugnen läßt, daß sie, von Haus aus weltlichen Charakter tragend, in ihren Kirchenbauten weniger religiöse Stimmung zum Ausdruck gebracht haben, so war es ganz richtig, daß die Kirchenbaukunst bei derjenigen kunstgeschichtlichen Periode in die Lehre ging, welche in ihren Bauwerken unzweifelhaft am meisten religiösen Geist zum Ausdruck gebracht hat, dem Mittelalter. Die Anknüpfungen an die altchristlichen Basiliken- oder gar an die antike Tempelform sind deshalb auch unfruchtbar geblieben. In den romanischen, mehr noch den gotischen Domen fand man sein — vielleicht unklares — religiös ästhetisches Ideal verwirklicht; was Wunder, wenn man darüber vergaß, daß den praktischen Bedürfnissen eines Predigtgottesdienstes in den Kirchenbauten der Barockzeit vielleicht besser gedient war? Die evangelische Kirche kann aus sich heraus einen so dem religiösen Empfinden entsprechenden „Stil" nicht hervorbringen, wie dies der gotische ist, nicht etwa weil die evangelische Kirche geringere religiöse Kräfte in sich schlöße, sondern einfach, weil es einen spezifisch-protestantischen „Stil", wie ausgeführt, überhaupt nicht geben kann.

Die Frage nach dem richtigen protestantischen „*Kirchenbaustil*" ist überhaupt verfehlt, nicht darum kann es sich handeln, sondern um Schaffung des richtigen „Typus", der richtigen *Raumdispofition* für ein evangelisches Kirchengebäude. Und wenn die ersten Versuche, im mittelalterlichen Stile Kirchen zu bauen und die religiöse Stimmung eines gotischen Doms dadurch auf eine evangelische Kirche zu übertragen, auch recht unbefriedigend ausgefallen sind, so ist das eben nur das Lehrgeld, das man in dieser wie in jeder Schule zahlen muß, und das im wesentlichen darin bestand, daß man ohne weiteres mit den mittelalterlichen *Stilarten* auch den mittelalterlichen katholischen *Kirchentypus*, die ihm eigentümliche Raumgestaltung und -Anordnung auf evangelische Kirchen übertrug. Hier hat die moderne Bewegung, die sich um das Wiesbadener Programm gruppiert, und deren Schlagworte im wesentlichen Sulze geschaffen hat, mit ihrem Protest und ihren Forderungen eingesetzt. Nicht als ob nicht schon vor ihr das Bestreben lebendig gewesen wäre, durch entsprechende Raumgestaltung dem Wesen und der Zweckbestimmung eines evangelischen Kirchengebäudes gerecht zu werden; Meister wie Hase in Hannover, Leins in Stuttgart haben dieses Ziel vor Augen gehabt. Jetzt giebt es wohl in ganz Deutschland keinen Architekten mehr, der zum Zweck der Herstellung einer evangelischen Kirche einfach ein mittelalterliches Kirchengebäude kopieren würde.

Wenn andererseits der Versuch gemacht wird, die Formen der deutschen Renaissance, ja auch des Barock für evangelische Kirchen zu verwenden, so ist grundsätzlich

dagegen nichts einzuwenden, ſind doch die Kirchen des urſprünglichen Proteſtantismus in dieſen Stilarten erbaut. Aber freilich muß man ſich gegenwärtig halten, daß die Baumeiſter des ſiebzehnten und achtzehnten Jahrhunderts nicht aus irgend welcher Vorliebe für dieſe Stilarten die Kirchen in derſelben erbaut haben, ſondern weil es der Stil der Zeit war, in dem ſie bauten. „Kirchlich“ iſt alſo z. B. der Stil der deutſchen Renaiſſance keineswegs, weil die erſten evangeliſchen Kirchen in ihm erbaut wurden, ſondern kirchlich wird der Eindruck des Gebäudes erſt durch den kirchenmäßig würdigen Gebrauch, den der Architekt von dieſen Formen macht. Hierauf wird es ankommen. Nach dem Ausgeführten erſcheint es wohl begreiflich, daß in der Mehrzahl der Fälle, in denen es ſich um die Erbauung evangeliſcher Kirchen handelt, die mittelalterlichen Stilarten vor denen der Renaiſſance den Vorzug erhalten. Denn wie die Formen des gotiſchen Stils in ihrer ungemeinen Schmiegſamkeit ſich auch zur Geſtaltung der verſchiedenartigſten Räume profanen Gebrauches dienlich erwieſen haben, ſo daß auch die heutige Profanarchitektur wieder von ihm reichlich Gebrauch macht, ſo ſchließt die Benützung dieſer Stilart keineswegs die Anpaſſung des kirchlichen Raumes an die Bedürfniſſe des evangeliſchen Gottesdienſtes aus. Daß hiebei das Studium der Geſchichte des proteſtantiſchen Kirchenbaus weſentlich ergänzend eingreifen muß, iſt richtig. Nur darf man nicht vergeſſen, daß das liturgiſche Ideal und die Anſchauung vom Weſen und von der Aufgabe des Gottesdienſtes, wie ſie die Zeit des Pietismus und des Rationalismus beherrſchten, für uns heute nicht maßgebend ſind, daß es vielmehr gilt, hierin einen ſelbſtändigen Grund zu legen. Damit ſind wir an dem Punkte angelangt, wo das Ergebnis des alten Jahrhunderts in den Aufgaben beſteht, die es dem neuen ſtellt. Hierüber wird, will's Gott, auch im neuen Jahrgang das Chriſtliche Kunſtblatt noch öfter das Wort ergreifen. —

Unſer Bild

zeigt in verkleinerter Wiedergabe die letztjährige Vereinsgabe des Vereins für chriſtliche Kunſt in der evangeliſchen Kirche Württembergs an ſeine Mitglieder. Dieſelbe ſtellt die Auferſtehung dar nach einem Originalgemälde von Profeſſor Friedrich Keller, Direktor der Kunſtſchule in Stuttgart.

In die evangeliſche Kirche zu Hirſau im Schwarzwald wurde zum Andenken an den verſtorbenen Pfarrer der Gemeinde, den um die Aufhellung der Geſchichte des Kloſters ſo verdienten Dr. Klaiber, von ſeinen Hinterbliebenen ein Chorfenſter geſtiftet, das die Auferſtehung darſtellen ſollte — als ein Zeugnis des Glaubens und der Hoffnung. Den Karton für dieſes Fenſter zu malen übernahm durch Vermittlung des Vereins für chriſtliche Kunſt Profeſſor Friedrich Keller. Mit ganzer Liebe verſenkte er ſich in die Aufgabe und ließ ſich bereit finden, nach Fertigſtellung des Kartons denſelben Gegenſtand als Ölbild grau in grau für die Vervielfältigung mit den hiefür erforderlichen Abänderungen neu zu malen. — Wir blicken auf dem Bilde hinein in das Geheimnis des Oſtermorgens; anbetend neigt ſich der Engel, während die Kriegsknechte erſchrecken,

Digitized by Google

vor dem auferstandenen Herrn, der siegreich Tod und Grab überwunden hat und aufblickt zu seinem Gott und Vater in der Höhe. Der Ernst des Leidens liegt noch über seinem Angesicht, aber er ist verklärt von dem Lichtglanz, der den Auferstandenen umgiebt. Die heilige Stille des Ostermorgens weht uns aus dieser Darstellung entgegen, der man es anfühlt, daß sie nicht bloß aus reifer, künstlerischer Phantasie, sondern aus anbetendem Geiste hervorgegangen.

Die Engel in der altchristlichen Kunst.

Mit den Engeln ist ein interessantes Kapitel aus der altchristlichen Kunst von Stuhlfauth in gründlicher und umsichtiger Weise bearbeitet worden.*) Die Abhandlung ist um so lehrreicher, da die Gesamtscenen, in denen Engel vorkommen, in weitgehender Weise in die Untersuchung mit hereingezogen sind. Wenn auch erst die nachkonstantinische Zeit die bei weitem überwiegende Masse der Engeldarstellungen liefert, so hat doch gerade der Engeltypus trotz der Entwicklung, die er durchmachte, sich das Grundgepräge der idealen Jugendlichkeit — und zwar in männlicher Gestalt — bewahrt, das ihm die früheste christliche Kunst verliehen hat. Das älteste uns bekannte Engelsbild der christlichen Kunst stammt aus einem der frühesten Teile des Priscillacömeteriums in Rom (erste Hälfte des zweiten Jahrhunderts). Die Scene ist die erste Darstellung der Verkündigung. Wilpert hat diese Deutung des Bildes gegen alle Zweifel endgültig dadurch gesichert, daß er (1891) in einem anderen römischen Cömetarium ein um etwa hundert Jahre jüngeres Deckengemälde entzifferte, das eine ganz analoge, einem Cyklus von lauter christologischen Bildern angehörige Scene enthält.**) Der der Maria zugewendete, in Tunika und Pallium gekleidete Engel unterscheidet sich in nichts von einem menschlichen Jüngling. — In dieser Auffassung änderte sich bis zum Ende des vierten Jahrhunderts nur das, daß man im Lauf dieses Jahrhunderts anfing, den Engeln den Nimbus zu geben, obgleich das durchaus nicht zur herrschenden Regel gemacht wurde. In nicht wenigen Fällen ist daher die Entscheidung darüber nicht sicher zu treffen, ob man einen Engel vor sich hat. Doch steht dem eine Reihe anderer Scenen gegenüber, die durch ihren Inhalt die dargestellten Engel trotz ihrer menschlichen Erscheinung unverkennbar machen; z. B. Tobias mit dem Engel, die drei Hebräer im Feuerofen vom Engel beschützt, der Engel bei der Auferstehung Christi ꝛc. In manchen anderen Fällen, die an sich Zweifel offen lassen, wird die Erklärung als Engel gesichert durch Beiziehung späterer ganz analoger Bilder, in denen die entsprechende Gestalt durch beigefügte Attribute, besonders durch die Flügel unverkennbar als Engel bezeichnet ist. Wiederholt wendet Stuhlfauth mit Erfolg diese Methode der

---

*) Archäologische Studien zum christlichen Altertum und Mittelalter, herausgegeben von Joh. Ficker. 3. Heft. Die Engel in der altchristlichen Kunst von Georg Stuhlfauth. Mit zwei Abbildungen. Freiburg, Leipzig und Tübingen, J. C. B. Mohr, 1897; 7 *M*.

**) Wilpert, ein Cyklus christologischer Gemälde aus der Katakombe der heiligen Petrus und Marcellinus, 1891. S. 19 f.

Verdeutlichung durch spätere Analogieen an, so beim Opfer Abrahams, bei der Huldigung der Magier, bei Jonas.

Die Frage, ob dem jugendlichen Typus bis ins fünfte Jahrhundert hinein — wenigstens ausnahmsweise — die Darstellung der Engel in bärtiger Mannesgestalt zur Seite gehe, wird von Stuhlfauth, wie mir scheint mit Recht, verneint (gegen V. Schultze und F. X. Kraus). Es ist in der That zu wenig beweiskräftig, wenn auf einem roh gearbeiteten Sarkophag des fünften Jahrhunderts einmal für den den Arm Abrahams zurückhaltenden Engel ein alter, bärtiger Mann stubstituiert ist. Handwerksmäßige Gedankenlosigkeit, die in der heidnischen und christlichen Sarkophagbildnerei sich nicht selten geltend macht, genügt zur Erklärung solcher Ausnahmeerscheinung. Die bei der Schöpfungsscene auf dem Sarkophag aus S. Paolo f. l. m. mitwirkende bärtige Gestalt ist der Logos; die Bartgestalt hinter dem thronenden Gott-Vater ist nichts weiter als eine dekorative, freilich gar nicht schöne Abschlußfigur. Auch in den übrigen nicht zahlreichen Fällen, wo man bärtige Engel konstatieren zu müssen glaubte, läßt sich eine befriedigendere Deutung ohne Schwierigkeit finden. Besonders gewichtig scheint mir in dieser Frage, wie auch nach anderen Richtungen, die litterarische Instanz zu sein. Der richtigen Methode entsprechend hat Stuhlfauth *vor* der Behandlung der Kunstdenkmäler die altchristlichen Vorstellungen von den Engeln auf Grund der litterarischen Zeugnisse sorgfältig ermittelt. Und daraus ergiebt sich, daß die Engel für die allgemeine Vorstellung des christlichen Altertums jugendliche Wesen waren. Und die Kunstdenkmäler zeigen, daß, auch wenn die Sache es forderte, den im Alten Testament maßgebenden Grundgedanken der „Gewaltigen" zum Ausdruck zu bringen, der Typus der *Jugendstärke* festgehalten wurde. Ich erinnere z. B. an den als Krieger dargestellten Engel neben Josua auf dem Mosaikenfries in St. Maria maggiore in Rom (nach Mitte des vierten Jahrhunderts) und an den gepanzerten Michael der Josua-Rolle (fünftes oder sechstes Jahrhundert).

Einem in der vorliegenden Frage, wie durch sein ganzes Buch hindurch von Stuhlfauth verwendeten Argument dürfte dagegen nicht ganz durchschlagende Beweiskraft zukommen, nämlich dem Satz, daß von dem erstmaligen Auftreten des geflügelten Engeltypus an die Verwendung des ungeflügelten Typus ausgeschlossen war. Es ist nicht einzusehen, warum, nachdem der geflügelte Engeltypus einmal aufgestellt war, nicht auch wieder einmal ein Engel ohne Flügel dargestellt werden konnte (S. 245). Es ist im Gegenteil weit natürlicher, anzunehmen, daß die alte Tradition nicht mit einemmale erlosch, daß sie vielmehr auch nach der Aufstellung des neuen Typus noch einige Zeit nachwirkte. Wenn Stuhlfauth sagt: „Flügel gehören (bei einem Wesen, das solche hat,) ebensosehr zu dem Organismus wie Arme und Beine", so ist das vom physiologischen Standpunkt aus gewiß richtig; aber künstlerischen Phantasiegebilden gegenüber ist ein anderer Standpunkt am Platz. In *einer* Scene hat sich denn auch die flügellose Darstellung bis in die Mitte des sechsten Jahrhunderts erhalten. Noch in S. Vitale zu Ravenna (um 550) werden die drei Gäste Abrahams ohne Flügel dargestellt. Diese werden ja freilich, worauf Stuhlfauth hinweist (S. 111), als

Digitized by Google

„drei Männer" bezeichnet (1 Mose 18, 2.). Aber gleich im folgenden Kapitel werden die zwei Begleiter des Herrn „Engel" genannt. Für die flügellose Darstellung mag die dogmatische Beziehung auf die Trinität bestimmend gewesen sein; daß aber der Kunst der Gedanke an Engel nicht fern lag, beweist die Cottonbibel, die wohl nicht viel jünger ist als die Mosaiken von S. Vitale und in der die drei Gäste geflügelt erscheinen.

Darüber, wie der beflügelte Typus aufgekommen ist, giebt Stuhlfauth beachtenswerte Ausführungen. Die erst allmählich in der altchristlichen Litteratur herrschend gewordene Vorstellung von den Engeln als geflügelten Wesen ist im Lauf des vierten Jahrhunderts allgemein durchgedrungen. In der Kunst aber erscheint das erste geflügelte, engelartige Wesen erst gegen Ende des vierten Jahrhunderts. Unter den Evangelistensymbolen, die zum erstenmal in den Apsismosaiken von Sta. Pudenziana in Rom dargestellt worden sind, sehen wir als Symbol des Matthäus einen beflügelten, unbekleideten Mann in Brustbild (ohne Bart). Dieses Evangelistensymbol bildete nach Stuhlfauth die Vermittlung, durch die auch für die eigentlichen Engelgestalten Flügel aufkamen. Den Grund dafür, daß die Kunst so spät, scheinbar zögernd, die von der herrschend gewordenen Vorstellung geforderten Flügel aufnahm, sieht Stuhlfauth in dem vorsichtigen Bestreben, aller Verwechslung mit den antik-heidnischen Flügelgestalten vorzubeugen. In Wahrheit dürfte das Schwergewicht der Tradition zur Erklärung der Verzögerung ausreichen. Die altchristliche Kunst war ja in der Aneignung von Formelementen aus der antik-heidnischen Kunst sonst gar nicht so zaghaft.

Auch der Satz, daß der geflügelte Engel „von Rom aus seinen Flug über den Erdkreis unternahm" (S. 247), kann kaum als sicheres Resultat gelten. Die Lückenhaftigkeit unserer Kenntnisse vom altchristlichen Denkmälerbestand des Ostens mahnt zur Zurückhaltung im Urteil, zumal da die ältesten Stätten des Engelkultus im Osten liegen (vgl. schon Kol. 2, 18) und es darum wohl denkbar ist, daß dort die Kunst in der fantastischen Ausgestaltung des Engeltypus rascher vorangeschritt.

Merkwürdigerweise hat man zur Zeit Karls des Großen wieder auf den unbeflügelten Engeltypus zurückgegriffen. Mit Recht sieht Stuhlfauth hierin ein überaus charakteristisches Merkmal der karolingischen Kunst (Mitte des achten bis Mitte des neunten Jahrhunderts), die sich auch sonst entsprechend dem Kulturideal Karls des Großen als Renaissance kennzeichnet d. h. als den Versuch, „die antik-römisch-christliche Civilisation zu erneuern" (Stuhlfauth, die altchristliche Elfenbeinplastik 1896 S. 155). Bis etwa zur Mitte des achten Jahrhunderts läßt es sich auch an der Darstellung der Engel erweisen, daß eine geradlinige Kunstentwicklung vorliegt. Erst durch die karolingische Renaissance hindurch geht es für die Kunst ins eigentliche Mittelalter hinein.

Was endlich die Kompositionen betrifft, in denen die Engel zur Darstellung gekommen sind, so hat sich innerhalb der altchristlichen Kunstentwicklung die Wandlung vollzogen, daß neben den historischen Scenen, in denen allein früher Engel auftreten, mehr und mehr die ceremonielle Verwendung der Engel Platz greift. Die beigegebenen Engel bringen die Unnahbarkeit Gottes, Christi,

der seit 431 als Gottesgebärerin verherrlichten Maria zum Ausdruck. Und zugleich ist es das byzantinische Hofzeremoniell, das für die göttlichen Majestäten die Umgebung von Engeln fordert, „tanquam satellites regi adstantes“, wie eines der von Stuhlfauth mit Recht vielfach beigezogenen apokryphen Evangelien sagt. Doch blieb die Steigerung der Zahl der umgebenden Engel ins Ungeheure dem Mittelalter vorbehalten, wie andererseits erst im Mittelalter rein dekorative Engelgestalten sich nachweisen lassen. Auch hat erst diese Periode genauer charakterisierte Typen für verschiedene Engelklassen oder auch für bestimmte hervorragende Engel herausgebildet.

Geislingen a. St. Dr. H. Dopssel.

Eine Bitte in Sachen der kirchlichen Kunst.

In der kirchlichen Bauthätigkeit ist das letzte Jahrzehnt besonders fruchtbar gewesen, ebenso hat die Ausschmückung der vorhandenen Kirchen Fortschritte gemacht. Der Sinn für das Schöne, kirchlich Würdige und Angemessene hat sich geschärft. Immerhin läßt sich andererseits nicht verkennen, daß vielfach noch das Verständnis hinter dem guten Willen zurückbleibt, und daß das Interesse sowohl immer neuer Anregung als auch der Vertiefung bedarf. Hoffentlich kommt es einmal dahin, daß die Beschäftigung mit der kirchlichen Kunst ein offizieller Teil des theologischen Studiums wird, daß der Student, der so manches hört, was er später wieder vergißt und getrost vergessen mag, auch über die Stätte etwas hört, wo seine amtliche Hauptthätigkeit sich später bewegen soll. Vorläufig muß Ersatz geschaffen werden, den Interessierten — und deren Zahl ist nicht gering — Gelegenheit gegeben werden, die Lücken auszufüllen, den bereits Unterrichteten, sich über neuere Bestrebungen und Leistungen zu orientieren. Es ist hohe Zeit, daß auch auf diese Weise etwas für die kirchliche Kunst geschieht. Man unterschätze den Schaden nicht, der durch mangelnde Pflege des Ästhetischen in unserer Kirche bisher angerichtet worden ist. Die Erbaulichkeit unserer Gottesdienste hat darunter gelitten, und der darin wenigstens scheinbar sich dokumentierende Mangel an Selbstachtung und an Wertschätzung des in der eigenen Kirche dargebotenen Heiligen hat auch dazu beigetragen, die Achtung gerade der gebildeten Kreise vor der Kirche zu verringern. So wird umgekehrt auch der durch Förderung des ästhetischen Sinnes der kirchlichen Kreise entstehende Gewinn keineswegs ein bloß ästhetischer sein. Was hierfür geschieht, dient der evangelischen Kirche, der evangelischen Wahrheit. Wie an den Verein für christliche Kunst, so wenden wir uns daher auch an die oberste Kirchenbehörde Preußens mit der Bitte, jährliche Instruktionskurse für kirchliche Kunst zu veranstalten, nach Art derjenigen für innere Mission und vielleicht in Verbindung mit ihnen. Die Reichshauptstadt wäre ein passender Ort. Mit ihren zahlreichen verschiedenartigen Bauten aus alter, neuer und neuester Zeit bietet sie ein reichhaltiges Anschauungsmaterial. Hier wären auch die geeigneten Männer zur Leitung und zu Vorträgen am leichtesten zu finden. Viele würden mit Freuden die Gelegenheit ergreifen, um sich in ein Gebiet einführen zu lassen, dem sie jetzt nur fern bleiben, weil ihnen der Schlüssel zum Eintritt fehlt. Andere würden dankbar sein, ohne allzu große Kosten und Schwierigkeiten ihr Wissen bereichern, ihren Anschauungskreis erweitern zu können. Den Vorteil davon würde die christliche Kunst haben, den Segen die Kirche.

Kann man sich an maßgebender Stelle hierzu nicht sogleich entschließen, so ließe es sich doch wenigstens ermöglichen und würde für obiges einen vorläufigen Ersatz geben, wenn zunächst einmal eine öffentliche, allgemein zugängliche (eo. wiederkehrende) Besichtigung der wichtigsten Berliner Kirchenbauten unter sachverständiger Führung, besonders für Pastoren, veranstaltet würde. So würde doch auch das Land von den neuen Bauten in der Reichshauptstadt einen Gewinn haben, und für Berlin könnte sich daraus möglicherweise eine Neubelebung des sinkenden Interesses ergeben. Br.

Digitized by Google

Chronik.

Bei der Aufnahme des Inventars in der **Ägidienkirche in Lübeck** hat man einen wertvollen Fund gemacht. Hinter dem Altar angebracht, befanden sich zwei schwarze Tafeln, auf denen von Mitte des 17. bis Anfang des 19. Jahrhunderts die Zahl der jährlich an der Beichte Teilnehmenden verzeichnet wurde. Da die Befestigung der Tafeln eine eigentümliche war, so beschloß man, sie abzunehmen. Man fand auf den Rückseiten der Tafeln ganz vorzüglich erhaltene Gemälde, die nach Ansicht der Sachverständigen aus dem 14. Jahrhundert stammen. Namentlich die Goldfarben sind auf den Bildern von einer wunderbaren Frische.

Für den Bau des **Kaiser Friedrich-Museums** in Berlin sind insgesamt sechs Jahre vorgesehen, und man hofft, die Frist einhalten zu können, obgleich die durch einen Stichkanal erschwerte mühsame Fundierung viel Zeit erfordert hat. Als Bausumme stehen 5 Millionen zur Verfügung. Davon hat die kostspielige Fundierung allein rund 825000 Mark in Anspruch genommen. Die Bauanlage sieht fünf Höfe vor; zwischen zweien wird sich eine Basilika erheben. Das Museum erhält ein Erdgeschoß und zwei Obergeschosse. Es ist bestimmt, die nachklassische Kunst aufzunehmen, und wird außer der Gemäldegalerie und den Skulpturen auch das Kupferstich- und das Münzkabinett umfassen. Die Sammlungen werden im Erdgeschoß und im ersten Obergeschoß untergebracht; das zweite Stockwerk soll als Magazin Verwendung finden. Das Bauwerk hat die Form eines an der Spitze der Museumsinsel abgestumpften Dreiecks, dessen Seiten eine Länge von 110 Metern besitzen. Die Eingänge — fünf an Zahl — liegen an der abgerundeten Spitze, also dort, wo sich das künftige, von Maison auszuführende Reiterdenkmal Kaiser Friedrichs erheben wird. Die Eingänge führen zunächst in ein großes Vestibül. Der Baugrund des Denkmals ist noch nicht hergestellt. Nach dem Denkmalsplatz und den Eingängen des Museums werden zwei Brücken führen, die eine vom Kupfergraben, die andere von einer beim Monbijou-Park durchzulegenden Straße.

Der bisher von der Antiquarischen Gesellschaft in Zürich herausgegebene **„Anzeiger für schweizerische Altertumskunde"** ist nunmehr als neue Folge von der Direktion des schweizerischen Landesmuseums übernommen worden und erscheint zugleich als amtliches Organ des Verbandes der schweizerischen Altertumsmuseen und der Gesellschaft für Erhaltung historischer Kunstdenkmäler. Nachdem das Landesmuseum in den prachtvollen Räumen des Neubaues eine ebenso zweckmäßige wie würdige Unterkunft gefunden, schien auch die Herausgabe eines wissenschaftlichen Publikationsorgans ein nicht mehr von der Hand zu weisendes Bedürfnis. Die Zeitschrift, deren Redaktionskommission aus den HH. Direktor Dr. H. Angst, Dr. H. Lehmann, Prof. Dr. J. R. Rahn, Dr. H. Zeller-Werdmüller und Prof. Dr. J. Zemp besteht, soll mit reicher Illustration in einer dem nationalen Institut angemessenen Ausstattung vierteljährlich erscheinen, und zwar in zwei Hauptabteilungen. Deren erste soll freie wissenschaftliche Beiträge, entweder Abhandlungen zur schweizerischen Altertumskunde oder Quellenmaterial aus Archiven, bringen, während die zweite Mitteilungen aus dem Landesmuseum, aus dem Verbande der schweizerischen Altertumssammlungen, der Gesellschaft für Erhaltung historischer Kunstdenkmäler und den verschiedenen Kantonen enthalten wird. Daran schließen sich Anzeigen der genannten Institute und Gesellschaften, sowie ein Litteraturverzeichnis. Als Beilage erscheint separat unter Leitung des Professors Dr. J. R. Rahn die „Statistik schweizerischer Kunstdenkmäler". Das erste Heft des neuen Unternehmens liegt bereits vor und weist einen erfreulichen Reichtum an wertvollem Material auf, dessen Bedeutung für die Altertums-, Geschichts- und Kunstgeschichtsforschung noch erhöht wird durch die beigegebenen trefflichen Illustrationen. Wir verweisen hier nur auf die Abhandlung „Die neu entdeckten Wand- und Gewölbemalereien in Mariaberg bei Rorschach", die durch Illustrationen vorzüglich erläutert wird. In der „Statistik schweizerischer Kunstdenkmäler" hat Robert Durrer die Beschreibung der Kunst- und Architekturdenkmäler Unterwaldens begonnen, ein Unternehmen, dessen Fortführung und Ausdehnung auf die anderen Kantone der Wissenschaft wertvolles Material zuführen wird.

Inhalt: Kunst und Kirchenbau am Ende des neunzehnten Jahrhunderts. — Unser Bild. — Die Engel in der altchristlichen Kunst. Von Dr. H. Dopffel. — Eine Bitte in Sachen der kirchlichen Kunst. — Chronik.

Verantwortliche Redaktion: Oberkonsistorialrat Dr. **Johs. Merz** in Stuttgart.
Druck und Verlag von **J. F. Steinkopf** in Stuttgart.

Digitized by Google

Februar 1900. Zweiundvierzigster Jahrgang. Nr. 2.

für Kirche, Schule und Haus.

Herausgegeben von

Dr. **Johannes Merz,**

Oberkonsistorialrat in Stuttgart.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

Die Stellung der Orgel im Gottesdienst.

Von Pfarrer A. Beutter in Rothenberg.

Die Stellung der Orgel im Gottesdienst ist erst neuerdings zum Gegenstand besonderer Untersuchung gemacht worden. Daß es nicht früher geschehen ist, begreift sich teils aus dem mangelnden Interesse an der liturgischen Ausgestaltung des Gottesdienstes, teils aus den eigentümlichen Schwierigkeiten einer solchen Untersuchung, durch die Theologen und Musikforscher sich mochten abschrecken lassen. Den Musikern fehlt durchschnittlich das hiefür unentbehrliche theologische, liturgische, hymnologische Verständnis, und so vermeiden sie, ein Gebiet zu betreten, auf dem sie sich nicht sicher fühlen. Sie behandeln daher die Orgel fast nur nach ihrer rein musikalischen Seite — so Ritter in seiner Geschichte des Orgelspiels — oder nach ihrer technischen, die Entwicklung des Orgelbaus — so Wangemann in seinem Buch: „Die Orgel, ihre Geschichte und ihr Bau."

Für die Frage, welche Verwendung die Orgel im Gottesdienst gefunden hat, welche Wandlungen in dieser Beziehung im Laufe der Zeit eingetreten sind, wie die gottesdienstliche Aufgabe der Orgel bestimmend und richtunggebend eingewirkt hat auf die Gestaltung des Instruments und seiner Behandlung, haben sie wenig übrig. Und doch ist nicht daran zu zweifeln, daß z. B. die Darstellung, die Ritter von der Entwicklung der verschiedenen Formen der Orgelmusik giebt, an Anschaulichkeit und Verständlichkeit ungemein gewonnen hätte, wenn er an jedem einzelnen Punkte den Zusammenhang dieser Kompositionsformen mit den gottesdienstlichen Bedürfnissen, denen sie ihr Dasein verdanken, nachgewiesen, wenn er, kurzgesagt, seinen Gegenstand biologisch betrachtet hätte. Die zusammenhangslosen, zufällig aufgegriffenen Notizen vollends, die Wangemann giebt, sind in keiner Weise im stande, ein deutliches Bild von der Entwicklung der Orgel und des Orgelspiels zu geben; es sind verlorene Töne, aus denen kein Mensch im stande ist, die ursprüngliche Melodie zu rekonstruieren. Die Theologen ihrerseits sind kaum in einer bessern Lage als die Musiker. Was uns abgeht, ist die gründliche musikgeschichtliche Vorbildung, das Verständnis für die musikalisch-technische Seite der Frage. Wie schwer ist es nur für uns, uns eine deutliche Vorstellung davon zu machen, wie eine Orgel des sechzehnten Jahrhunderts geklungen hat. War doch alles anders als heutzutage: Disposition, Tonhöhe, Stimmung (ungleich schwebende Temperatur), Mensur der Pfeifen, Umfang der Klaviaturen, Benennung der Register, Regierwerk, Gebläse, und kein Museum, keine Altertumssammlung kann uns die fehlende Anschauung ersetzen. Denn so vielerlei man auch in solchen Sammlungen finden mag, alte Orgeln sucht man in ihnen vergebens, es gilt schon als ein großer Fund, wenn einmal irgendwo ein Stück von einer alten Windlade zum Vorschein kommt. Die einzigen wissenschaftlich bedeutenden Arbeiten über unseren Gegenstand, die wir haben, sind bis jetzt m. W. die liturgisch-musikalische Geschichte des evangelischen Gottesdienstes von R. v. Liliencron und die Monographie des Leipziger Theologen Rietschel über die Aufgabe der Orgel im Gottesdienste bis ins achtzehnte Jahrhundert (Leipzig 1892). Namentlich Rietschel hat sich durch seine Studie ein Verdienst erworben, das man um so mehr würdigen lernt, je mehr man bei näherer Beschäftigung mit dem Gegenstande erkennt, welch umständliche Arbeit die Sammlung des einschlägigen Materials ist. Die alten Kirchenordnungen und Agenden, auf die man in erster Linie angewiesen ist, sind einerseits schwer zugänglich — die Richter'sche Sammlung der evangelischen Kirchenordnungen umfaßt nur diejenigen des sechzehnten Jahrhunderts und giebt auch von diesen vielfach nur Auszüge und Regesten, wobei gerade die für unsre Frage wichtigen Partieen meist übergangen worden — andererseits liefern sie überhaupt eine recht magere Ausbeute: sie schweigen sich über die der Orgel im Gottesdienst zukommende Stellung vielfach völlig aus, so z. B. nennt die große Württembergische Kirchenordnung von 1559 die Orgel mit keiner Silbe. Hätte man sonst keine Zeugnisse, man könnte auf den Gedanken kommen, es habe in Württemberg überhaupt keine Orgeln gegeben, oder sie seien doch im Gottesdienst nicht gebraucht worden.

Die Orgel ist ihrem Ursprung nach bekanntlich kein kirchliches, sondern ein weltliches Instrument. Wenn man von den beiden Orgeln absieht, die nach dem Talmud im Tempel zu Jerusalem gestanden haben sollen, der Magrepha und Maschrokitha, und die wohl nur Produkte der jüdischen Phantasie sind,*) so finden wir die ersten Orgeln an Fürstenhöfen. Nach Deutschland kam die erste Orgel von Byzanz als ein Geschenk des byzantinischen Kaisers an Pipin im Jahre 757. Eben daher erhielt Karl der Große eine Orgel geschenkt, die er im Dom zu Aachen aufstellte. Dies demnach die erste Kirchenorgel. Von da an scheint sich die Orgel rasch verbreitet zu haben. Nach Wangemann, (Die Orgel, ihre Geschichte und ihr Bau, 1887) ist festgestellt, daß vom zehnten Jahrhundert an die bedeutendsten Bischofssitze in Deutschland, wie Freysing, München, Aachen, später Halberstadt, Magdeburg, Erfurt sich nacheinander in den Hauptkirchen Orgeln anschafften. Daneben hatte man kleinere Hausorgeln zur Begleitung weltlichen Gesangs. Die Hausorgel war schon zu Dantes Zeit ein notwendiges Requisit für vornehme Häuser. Sie gelangte früher zu relativer Vollkommenheit als die Kirchenorgel, die noch lange Zeit ein höchst ungeschlachtes Instrument blieb, das mit seinen wenigen (Halberstadt 9, Magdeburg 16) handbreiten, mit den Fäusten zu traktierenden (daher der Ausdruck: die Orgel „schlagen") Tasten, mit seinem höchst primitiven Gebläse, mit seinem aus Quinten und Oktaven bestehenden, noch nicht in Register abgeteilten Pfeifenwerk, nur zur Ausführung einer einfachen, einstimmigen Melodie von geringem Tonumfang und zu Intonationen sich eignete. Das älteste Denkmal kirchlicher Verwendung der Orgel dürfte (nach Wangemann) ein von dem Pater Anselm Schubiger in der Abtei Engelberg gefundener Kodex des zwölften Jahrhunderts sein, der nach Schubigers Mitteilung das Magnifikat und Benediktus in einer für die Orgel bestimmten Notation (Buchstaben über den für den Gesang bestimmten Neumen) enthält. Wangemann bemerkt dazu, ohne freilich seine Behauptung unter Beweis zu stellen: für das Magnifikat und Benediktus, wie auch für die Laudes sei schon seit alten Zeiten eine Orgelbegleitung bei festlichen Gelegenheiten in Gebrauch gewesen.

Es ist unter diesen Umständen nicht verwunderlich, daß die Einführung der Orgel in die Kirche auf Widerspruch stieß. So in Frankreich bei der Erbauung der Orgel in der Abtei Fékamp, der ersten in Frankreich, im zwölften Jahrhundert. „Baudry, Erzbischof von Dole, fand sich veranlaßt, in einem an die Mönche gerichteten Schreiben mit seiner Befriedigung über die Wirkung des Instruments zugleich die Verteidigung von dessen Gebrauch beim Gottesdienst auszusprechen.**) Und Thomas von Aquino schreibt: Ecclesia nostra non adsumit instrumenta musica, sicut citharas et psalteria in divinas laudes, ne videatur judaizare. Wie diese Behauptung (denn nicht um Aufstellung eines Grundsatzes, sondern um Feststellung einer Thatsache handelt es sich ja)

*) Mindestens gilt dies von den fabelhaften Wirkungen, die ihnen zugeschrieben wurden. Man soll den Schall der Magrepha bis nach Jericho gehört, und wenn das Instrument gespielt wurde, soll in ganz Jerusalem kein Mensch den andern haben verstehen können.

**) A. G. Ritter, Zur Geschichte des Orgelspiels. I. 63.

ſich mit dem verträgt, was oben über die Verbreitung der Orgeln in den Kirchen geſagt wurde, iſt mir allerdings ein Rätſel.

Inzwiſchen machte der Orgelbau große Fortſchritte, beſonders im fünfzehnten Jahrhundert; allem Widerſpruch zum Trotz verſchaffte ſich das Inſtrument mehr und mehr Eingang in die großen Kirchen, ſchon das fünfzehnte Jahrhundert kennt eine Reihe berühmter Orgeln und Organiſten. Mit der Vermehrung der Claves verminderte ſich ihre Breite, das Pfeifenwerk wurde in Regiſter geſondert, die Regiſter wurden vermehrt, neue Klangfarben entdeckt, die Mechanik, das Gebläſe, die Stimmung verbeſſert, das angeblich 1470 von dem Deutſchen Bernhard erfundene, anfangs nur an das Manual angehängte Pedal wurde durch Aufſtellung beſonderer Pedalſtimmen ſelbſtändig gemacht. Wann die Verteilung der Regiſter auf mehrere Manuale aufgekommen iſt, darüber habe ich keine beſtimmte Angabe finden können. Nach Prätorius (Syntagma musicum 1619) hatte ſchon die 1361 erbaute, von ihm ausführlich beſchriebene Orgel zu Halberſtadt drei Manuale (nebſt einem, jedoch erſt 1495 angefügten Pedal).

Ein ziemlich deutliches Bild von der Beſchaffenheit einer deutſchen Kirchenorgel um das Jahr 1500 giebt uns der Heidelberger Organiſt Arnold Schlick in ſeinem „Spiegel der Orgelmacher und Organiſten“ 1511. Demnach gehörte damals das Pedal bereits zu den regelrechten Erforderniſſen einer Kirchenorgel, wenngleich es, nach der Orgellitteratur des ſechzehnten Jahrhunderts zu urteilen, noch viele Kirchenorgeln gegeben haben muß, die ſeiner ermangelten. Die Abmeſſungen des Manuals und Pedals waren bereits annähernd dieſelben wie heute. Der Umfang des Manuals ging von F bis a^2 (jetzt C bis f^3), der des Pedals F bis c^1 (jetzt C bis d^1). Die Dispoſition weiſt außer dem Hauptmanual ein Rückpoſitiv auf. Während dieſes lauter kleine Stimmen enthält, zeigt das Hauptwerk zwei achtfüßige Prinzipale von verſchiedener Menſur; daneben u. a. Rohrwerke und eine ſcharfſchneidende Mixtur. Im Pedal war, wie es ſcheint, der 16-Fuß-Ton längere Zeit, wenn überhaupt, ſo doch nur ſchwach vertreten. Die Orgel ſtand um einen halben Ton tiefer als die unſrigen. Die Stimmung geſchah nach der ungleich ſchwebenden Temperatur: die Terzen annähernd rein, die Quinten zu eng, die Quinte cis-gis war wegen des „Wolfes“ nicht zu gebrauchen. Ein ſolches Werk muß einen für unſere Ohren unerträglich ſcharfen, ſchneidenden, obertönigen, ſchreienden Klang gehabt haben. Das war die Orgel, wie die Reformation ſie vorfand. Übrigens zeigen die Dispoſitionen des ſechzehnten Jahrhunderts unverkennbar ein Streben nach Vermehrung der Grundſtimmen, der 8-füßigen Regiſter im Manual, der 16-füßigen im Pedal, und nach Ausbildung der Charakterſtimmen.

Von einer ſolch allgemeinen Verbreitung der Orgel in den Kirchen wie heutzutage war im ſechzehnten und ſelbſt noch im ſiebzehnten und achtzehnten Jahrhundert keine Rede. Wir dürfen ihr Vorhandenſein nur in ſtädtiſchen Kirchen vorausſetzen und auch da nicht überall. Nach Wangemann (a. a. O. S. 39) gab es am Ende des fünfzehnten Jahrhunderts „faſt keine Stadt mehr in Deutſchland, welche keine Orgel beſaß. Viele von dieſen alten Werken wurden im Bauernkriege zerſtört“ — und, fügen wir hinzu, es iſt keineswegs wahrſcheinlich,

Digitized by Google

daß sie alsbald wieder aufgebaut wurden. Große Kirchen besaßen auch wohl (wie heute noch z. B. das Straßburger Münster, die St. Lorenzkirche und die Sebalduskirche in Nürnberg u. a.) zwei Orgeln. So sind im Ulmer Münster nach Dr. Kunrad Dietrichs Ulmischer Orgelpredigt von 1624 „vor 136 Jahren (also 1488), sobald dies unser Münster verfertiget, zwo herrliche Orgeln aufgerichtet, deren eine, die größere, oben zwischen dieser Kanzel und Chor hinauf, die andere, kleinere, im Chor gestanden." Es muß aber auch Stadtkirchen gegeben haben, die keine Orgel hatten, und von den Dörfern ist von vornherein anzunehmen, daß es eine höchst seltene Ausnahme war, wenn in einer Dorfkirche eine Orgel stand. Die Sache war damals wie heute sehr wesentlich eine Geldfrage. Und es mag bemerkenswert erscheinen, daß sich in den Kirchenordnungen großer und reicher Städte, wie Hamburg, Lübeck, Bremen, mit die frühesten Anordnungen über Orgeln und Organisten finden. So z. B. in der Lübeckischen Kirchenordnung von 1531, während die angehängte Kirchenordnung für das Lübeckische Landgebiet die Orgel nicht nennt. Die Pommern'sche Kirchenordnung von 1535 sagt: „Organisten schölen ynn groten Steden geholden werden. Wor man ydt öuerst nicht vormach, yffet nicht eyn nödich Gadesdenste." Die zweite pommernsche Kirchenordnung von 1542 bestimmt für die „Städte und wo man Schulen hat": „wor man orgel vnd organisten hefft, dar sla de organista dat Responsorium" u. s. w.: also nicht einmal in allen Städten hatte man solche. In der „Kirchenordnung auf den Dörfern" wird die Orgel nicht erwähnt. Ähnliche Bestimmungen finden sich auch in anderen Kirchenordnungen, z. B. in der Braunschweigischen von 1543: „Einen Organisten, wor men kan, mögen sick de Pastor, Radt- vnd Kastenheren vorschaffen na gelegenheit eres vormögens," der Bergedorfer 1544: „Wor ock Orgeln in den Kercken weren," der Kirchenordnung für Braunschweig-Wolfenbüttel 1569: „da Orgeln sind," soll ein Vers um den andern auf der Orgel geschlagen werden; und dieselbe hypothetische Ausdrucksweise noch in der revidierten Kirchenordnung für Mecklenburg 1650: „Wo aber Orgeln seyn," „an denen örten, da Orgeln gebraucht werden." Ja, noch die Limpurgische Kirchenordnung von 1666 sagt über die Orgeln: „weil wir durch die Gnad Gottes in etlichen Kirchen unsrer Herrschaft dergleichen haben, solle man es mit besonderem Dank gegen Gott erkennen." (Man vergleiche damit die veränderte Sachlage in der Kirchenordnung für Holstein-Plön von 1732: „die Organisten sowohl in der Stadt und denen Flecken, als auch auf dem Lande sollen. —") Das Bild, das wir aus den Kirchenordnungen bekommen, findet seine Bestätigung in anderweitigen Zeugnissen. In der Ulmischen Orgelpredigt von 1624 heißt es: die Orgel sei „in den deutschen Kirchen allgemach so gemein worden, daß fast keine vornehme Kirche in Städten, Flecken, Klöstern, ja auch etlichen Dörfern, darin nit Orgeln zum Gottesdienst aufgerichtet und es also wie bei uns mit Orgeln ein gemein Weiß und Recht in der Christen Kirche worden." Und von Thüringen, dem Land, „da jeder Bauer Musik weiß," das der evangelischen Kirche einen Johannes Eccard und einen Johann Sebastian Bach geschenkt hat, bezeugt Michael Altenburg, der Dichter und Sänger von Gustav Adolfs Feld-

liedlein „Verzage nicht, du Hänflein klein," um dieselbe Zeit (im Vorwort zu „Newe und zierliche Intraden mit sechs Stimmen." 1. Teil, Erfurt, 1620): es sei bald kein Dörflein, darinnen nicht die Vokal- und Instrumentalmusik herrlich und zierlich floriere. Habe man ja kein Orgelwerk, so sei doch die vocalis musica zum wenigsten mit fünf oder sechs Geigen orniert und gezieret. Es läßt sich außerdem noch ein Indizienbeweis für die freilich schon durch das bisherige außer Zweifel gestellte Thatsache führen, daß man im sechzehnten Jahrhundert auf den Dörfern fast nirgends Orgeln hatte. Hätte man sie gehabt, dann würde wohl zweifellos in den Dorfkirchen der fehlende Chor durch die Orgel ersetzt worden sein. Der Gedanke lag um so näher, als es, wie unten zu zeigen ist, damals etwas Gewöhnliches war, mehrteilige Stücke der Messe im Wechsel von Chor und Orgel ausführen zu lassen. In der Braunschweiger Kirchenordnung von 1528 z. B. findet sich in dem Abschnitt „Ordeninge der Misse" mehrmals die Bemerkung: wo keine Schüler seien, möge man gewisse Gesänge, wie das Hallelujah und das Sanktus weglassen. Hätte es damals überhaupt Dorfkirchen mit Orgeln gegeben, so würde Bugenhagen, der Verfasser dieser Kirchenordnung, schwerlich versäumt haben, anzuordnen, daß in solchen Kirchen die betreffenden Gesänge durch die Orgel ausgeführt werden. Wie naheliegend der Ersatz des fehlenden Chores durch die Orgel oder sonst ein Instrument war, beweist auch eine Anekdote, die Luther in den Tischreden*) erzählt: „Da ich zu Erfurt ein junger Mönch war und terminieren und nach Käse gehen mußte auf die Dörfer, kam ich auf eins und hielt da Messe. Da ich mich nun angezogen hatte und vor den Altar trat in meiner Kleidung und Schmuck, da fing der Kirchner an, das Kyrie eleison und Patrem auf der Lauten zu schlagen; da konnte ich mich schwerlich des Lachens enthalten, denn ich war solches Orgelns nicht gewohnet, mußte mein Gloria in excelsis nach seinem Kyrie richten." Man würde sicherlich irren, wenn man aus dieser Äußerung Luthers schließen wollte, daß in andern Dörfern die fraglichen Stücke der Messe auf der Orgel gespielt worden seien — auch Rietschel**) scheint die Sache so aufzufassen, — vielmehr kann der Sinn nur der sein: wo überhaupt an die Stelle des Chors ein Instrument trat, da war es die Orgel; und so war Luther es vorher gewöhnt, neu war ihm, daß dieser Kirchner die fehlende Orgel durch die Laute ersetzte, ein Instrument übrigens, das damals im höchsten Ansehen stand†) und auch in der Kirche heimisch war.

Schon aus der bisherigen Skizzierung des geschichtlichen Hergangs bei Einführung der Orgel in die Kirche ergiebt sich, daß die Orgel keineswegs als ein unbedingtes Erfordernis des Gottesdienstes angesehen wurde, sondern mehr als ein allenfalls auch ohne Schaden zu entbehrender Schmuck. Dies bestätigt sich uns noch, wenn wir nun fragen, was denn eigentlich der Organist im römischen Gottesdienste zu thun hatte, um die Zeit, da die Reformation

*) Braunschw. Ausg. VIII 121.

**) „Die Aufgabe der Orgel" ꝛc. S. 13.

†) Besardus, ein berühmter Lautenist, nennt es Reginam musicorum instrumentorum omnium. Reißmann, Geschichte der Musik. II 276.

begann. Welches waren seine Funktionen? Während man in den Werken über die Geschichte der Orgel und des Orgelspiels vergeblich eine befriedigende und ausreichende Antwort auf diese Frage sucht, hat Rietschel S. 6—18 seiner Abhandlungen eine ausführliche, aus den Quellen geschöpfte Darlegung gegeben, deren Resultate wir mit v. Liliencron*) in folgende Punkte zusammenfassen:

1. „Die Orgel leitete den Gottesdienst und verschiedene seiner einzelnen Teile mit einer Präambel oder einem Präludium ein. Die Präambel besteht nur aus einer kurzen Tonfolge, welche hauptsächlich den Zweck hat, den singenden Geistlichen oder den Chor auf den richtigen Ton zu leiten. Im Präludium erweitert sich dies zu einem selbständigen Musikstück." Das älteste Beispiel hiefür dürfte uns wohl vorliegen in den Pausae im Fundamentum organisandi des Nürnberger Organisten Konrad Paumann († 1473).**) Diese Pausae, von denen Ritter einige mitteilt, bestehen aus „drei Reihenfolgen von Kontrapunkten, welche den Zweck haben, den Stillstand, wie er bei Haupt- und Nebenschlüssen eintritt, auszufüllen oder zu verkürzen, auch wohl während der vor einem Gesang eintretenden Ruhezeit auf denselben als ein Präludium vorzubereiten." Die erste Reihe derselben bilden zweitaktige Sätzchen mit einem bewegten Kontrapunkt über dem festgehaltenen Grundton zur Ausfüllung der für den Tenor zwischen Ende und Anfang zweier Zeilen eines Liedes eintretenden Pausen; es sind also eine Art Zwischenspiele, vergleichbar den früher in unserer Kirche üblichen Zwischenspielen zwischen den einzelnen Zeilen der Choralstrophen. Die Sätze der zweiten Reihe, ebenfalls zweistimmig, aber ausgedehnter (das von Ritter mitgeteilte Beispiel umfaßt elf Takte), bestehen aus bewegteren Kontrapunkten über einen einzigen Ton, der als Schlußton eines Satzes fortklingt; es sind also Nachspiele. Das einzige, die dritte Reihe bildende Stück, dreistimmig, durchaus selbständig, zehn Takte lang, „mag als Beispiel dienen für solche Sätze, die, für und durch sich bestehend, der Ordnung im Gottesdienst eingereiht wurden; ein Präludium im weiteren Sinn." (Ritter.) In bedeutend reicher entwickelter Gestalt zeigt sich die Präambel im Tabulaturbuch des Göppinger Organisten Leonhard Kleber 1524.†)

2. „Die Orgel unterbrach solche liturgische Gesänge, welche aus mehreren Teilen oder Versen bestehen, durch überleitende Zwischenspiele."

(Fortsetzung folgt.)

Die Wiederherstellung der Marienkirche in Reutlingen.

Im Jahr 1892 hat das Christliche Kunstblatt über die Geschichte und den Zustand der „Stadtkirche in Reutlingen" durch die Feder des damaligen Stadtpfarrers in Neuenstein, jetzigen württembergischen Landeskonservators in Stuttgart, Dr. E. Gradmann, berichtet. Damals konnte am Schluß gesagt

*) Liturgisch-musikalische Geschichte der evangelischen Gottesdienste von 1523—1700. S. 111f.

**) Ritter a. a. O. I 90 ff.

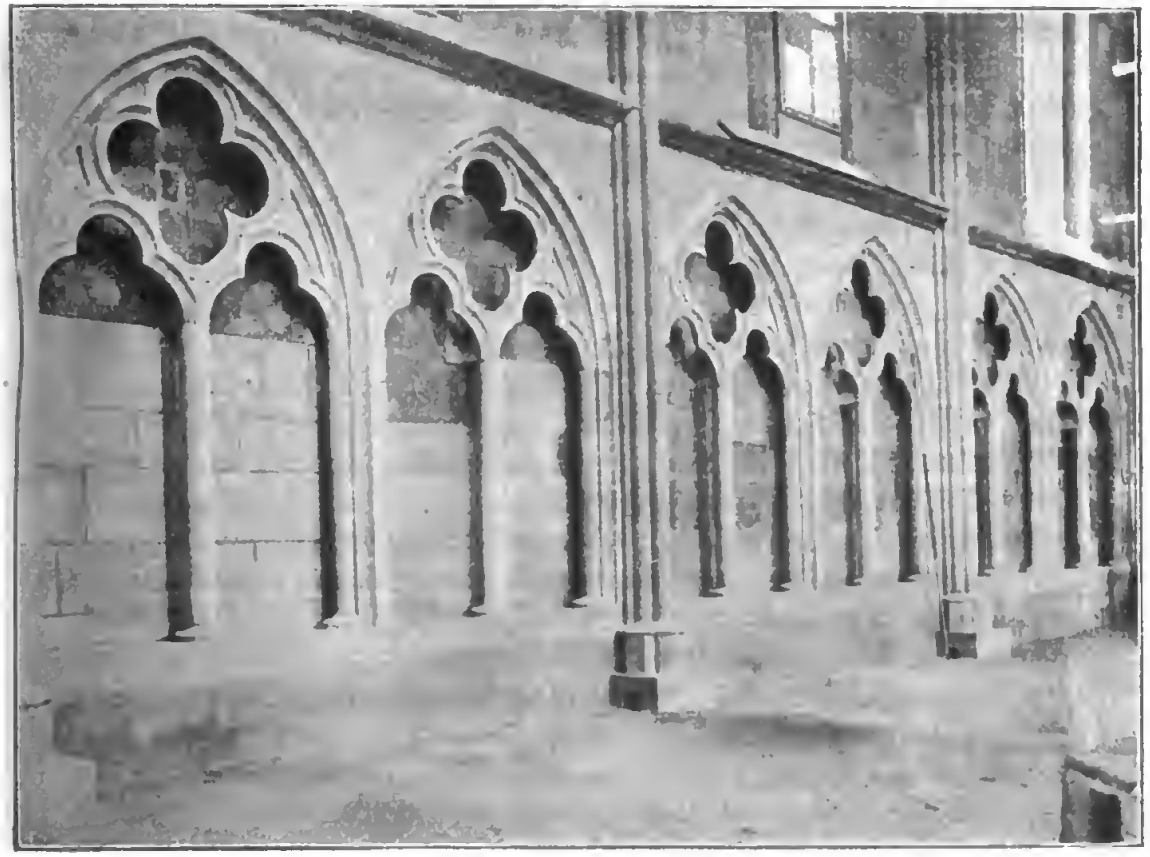
†) Ein Beispiel bei Ritter u. a. O. II 60.

werden: „Jetzt will die Stadt eine gründliche Wiederherstellung der Kirche im Innern wie im Äußern unternehmen, wozu wir herzlich Glück und Segen wünschen den Enkeln, welche dem edlen Werke der Väter ihren bewährten kirchlichen und Opfer-Sinn weihen." Dieses Unternehmen ist seither in glücklicher Weise begonnen und zu einem guten Teil, wenigstens was die Kirche selbst betrifft, der Vollendung entgegengeführt worden. Die Schicksale, welche eine Wiederherstellung der Kirche notwendig gemacht hatten, sind in jenem Aufsatz des Dr. Gradmann aus dem Jahr 1892 eingehend geschildert. Es gehört dazu hauptsächlich der große Brand, welcher im Jahr 1726 einen großen Teil von

Marienkirche in Reutlingen. Triforiengalerie des Inneren, alter Zustand.

Reutlingen in Asche legte und zuletzt, nachdem die Marienkirche mehrere Tage zum Bergungsort des geflüchteten Hausrats gedient hatte, auch sie ergriff und dank dem darin aufgehäuften Brennstoff in ein Flammenmeer verwandelte. Der Bau als Ganzes, sogar der bis zur Glut erhitzte Steinhelm des Turms hielt stand, aber der ganze Innenbau war zerstört, die Decken der Seitenschiffe stürzten ein, die Pfeiler waren von dem Feuer zermürbt. Die durch den Brand verarmte Bürgerschaft that, unterstützt von den evangelischen Ständen des Schwäbischen Kreises ihr Möglichstes, ihre Hauptkirche, damals, wie noch heute, das Kleinod der Stadt, wiederherzustellen. Es geschah aber selbstverständlich im Geschmack der Zeit ohne eigentliches Verständnis für die außerordentliche architektonische

Schönheit des Baues, die nach dieser Wiederherstellung auch von dem Sachverständigen nur noch geahnt werden konnte. Die Zeit der Romantik, welche des Kölner Doms, des Ulmer Münsters sich annehmen lernte, lenkte Aufmerksamkeit und Fürsorge auch auf den Reutlinger Bau. Doch wurden zunächst wesentlich nur Zierglieder erneuert, im Hauptturm wurde eine neue Rosette angebracht, der Chor mit gemalten Fenstern ausgestattet und an Stelle des hölzernen Notaltars ein stilgemäßer steinerner Altar mit einem Aufwand von 9675 *M* aufgestellt. Daß es einer gründlicheren Hilfe bedürfe, zeigten Baugebrechen, welche allmählich am Äußern wie am Innern des Baus zu Tage traten. Von dem eigent-



Marienkirche in Reutlingen. Triforiengalerie des Inneren, wiederhergestellt.

lichen Umfang des Schadens hatte man jedoch noch keine Vorstellung, als der Stiftungsrat auf Grund von summarischen Kostenüberschlägen des damaligen Bauinspektor, jetzigen Baurat Dolmetsch, welcher sich durch Erbauung der in gotischem Stil gehaltenen Friedhofkapelle in Reutlingen als den richtigen Meister für diese Aufgabe erwiesen hatte, unter Beiziehung einer Sachverständigen-Kommission, welcher der damalige Landeskonservator Finanzrat, später Oberstudienrat Dr. Paulus, Münsterbaumeister Professor Dr. v. Beyer aus Ulm und Prälat Dr. v. Merz, der frühere Herausgeber dieses Blattes, angehörten, im September 1892 den genannten Architekten Baurat Dolmetsch mit der Leitung der Bauarbeiten definitiv beauftragte. Die nunmehr

vorgenommene gründliche Untersuchung der konstruktiven Teile ergab Schäden tiefgreifender Art, welche nicht bloß von dem Brand des Jahres 1726 herrührten, sondern ihre Ursache zugleich in der merkwürdigen Sorglosigkeit hatten, mit welcher die mittelalterlichen Werkmeister bei der Fundamentierung ihrer himmelanstrebenden Dome, in Reutlingen wie anderwärts, verfuhren. Auf den Rat des Architekten wurde nun zunächst eine Interimskirche erbaut, welche eine vollständige Räumung der Marienkirche ermöglichte und wohl auch nach Vollendung der Wiederherstellung derselben der in lebhaftem Aufschwung begriffenen und an Seelenzahl mächtig zunehmenden Gemeinde als zweite Parochialkirche notwendig sein wird. Die erste Sorge galt sodann der Wiederinstandsetzung der Umfassungswände der Kirche. Dieselben waren, wie sich herausstellte, nach mittelalterlicher Weise keineswegs massiv, sondern bestehen aus einer äußeren und inneren, nicht miteinander in Verbindung stehenden Mauerschale, und dazwischen aus schlechtem, oft ganz losem Füllgemäuer. Die innere Mauerschale war durch den Brand schwer geschädigt. Bei der Wiederherstellung hatte man die Reste der Zierglieder, soweit sie nicht durchs Feuer zerstört waren, abgespitzt, und die Fläche gleichmäßig mit Putz überzogen. Erst nach Entfernung des letzteren entdeckte man die traurigen Reste (Abbildung S. 24) der wunderbar schönen Triforiengalerie, welche das Innere des Schiffes umzieht und nun nach ihrer Wiederherstellung (Abbild. S. 25) einen so hervorragenden Schmuck desselben bildet. Die äußere Mauerschale, vom Brand unbeschädigt, hatte durch die höchst mangelhafte Fundamentierung schwer gelitten. Uralte Dohlenleitungen führten ihr Wasser gerade unter die Fundamente. Diese selbst waren viel zu schwach, die Strebepfeilersockel z. B. innerlich von ganz schlechter Beschaffenheit. So mußten die Mauern unterfangen, die Fundamente in überaus schwierig auszuführender Arbeit erbreitert, die Strebepfeilersockel durch und durch neu gemacht werden. Einzelne Teile der Nordwand mußten abgebrochen und ganz neu aufgeführt werden, weil sie bis zu 31 cm aus dem Senkel gewichen waren. Durchaus galt es, durch Einfügung von Bindersteinen die bisher mangelnde Verbindung zwischen innerer und äußerer Mauerschale und dem zwischenliegenden Füllgemäuer herzustellen. Die Fenstereinfassungen und Maßwerke im Mittelschiff und teilweise in den Seitenschiffen, die Kreuzgewölberippen im Mittelschiff, die äußeren Strebebögen des Hochwerks und die spätgotischen Fialen befanden sich in unhaltbarem Zustand und mußten größtenteils erneuert werden.

Bei der Erneuerung des Inneren erhoben sich eine Reihe grundsätzlicher Fragen, die daraus entstunden, daß die Marienkirche, ein mittelalterliches Baudenkmal ersten Ranges, zugleich dem evangelischen Gottesdienst als Hauptkirche der Stadt zu dienen bestimmt ist. Das 18. Jahrhundert hatte bei seiner Wiederherstellung soweit ersichtlich nur den letzteren Zweck im Auge, die neuerwachte Begeisterung für die Erneuerung der Schönheit des mittelalterlichen Baudenkmals konnte leicht dazu führen, denselben zurückzusetzen. Es waren ernste Erwägungen und Beratungen, die deshalb in den kirchlichen und bürgerlichen Kollegien Reutlingens gepflogen wurden. Als Beiräte fungierten der unterdes verstorbene Münsterbaumeister Prof. Dr. Beyer-Ulm und an Stelle des verstorbenen Prälaten Dr. v. Merz der jetzige Heraus-

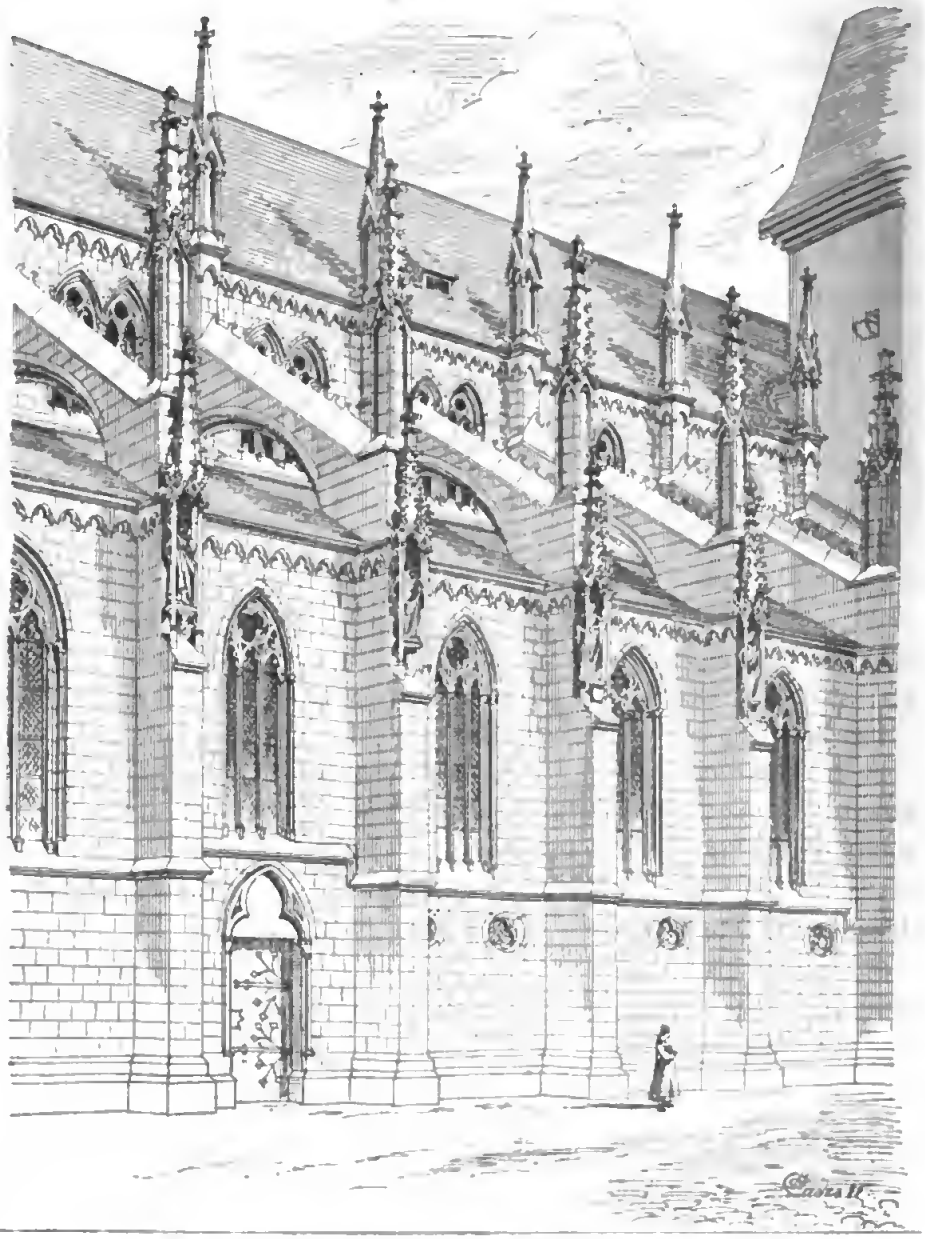
geber dieſes Blattes (Oberſtudienrat Dr. Paulus war durch Krankheit verhindert). Die wichtigſte Frage war diejenige, ob die 1726 erbauten Emporen jetzt ebenfalls wieder erneuert werden ſollten. In kirchlichen Kreiſen war man zunächſt für Beibehaltung der Emporen, aus Gründen, die keineswegs zu unterſchätzen waren. Nicht bloß ſchien es wichtig, die Zahl der Sitzplätze auf der bisherigen Höhe zu erhalten, ſondern man verſprach ſich auch von den Emporen eine Beihilfe zur Erreichung einer günſtigen Akuſtik des ungeheuren Kirchenraums; das Wichtigſte vom kirchlichen Geſichtspunkt aus war aber vielleicht, daß nach guter reichsſtädtiſcher Sitte die Männerwelt Reutlingens, zum Teil nach Ständen geordnet, ihre feſten altgewohnten Plätze auf dieſen Emporen hatte; die Weglaſſung derſelben bedeutete daher einen Bruch mit dem Herkommen, der in der That nicht leicht zu nehmen war. Trotzdem entſchied man ſich für Weglaſſung der Emporen. Die außerordentlich praktiſche Anordnung des Geſtühls nach den Plänen des Baurat Dolmetſch ließ einen Verluſt an Sitzplätzen dadurch nicht eintreten. Für die Akuſtik wurde die weiteſt gehende Fürſorge getroffen, über die wir, wenn ſie ihre Probe beſtanden, ausführlich zu berichten gedenken. Hinſichtlich der Männerſtühle zu ebener Erde konnte man auf den Vorgang des Ulmer Münſters, dem ſich an kunſtgeſchichtlicher Bedeutung in Schwaben die Reutlinger Marienkirche unmittelbar zur Seite ſtellen darf und das ebenfalls keine Emporen beſitzt, verweiſen. Man konnte hoffen, daß die Herausgeſtaltung der vollen architektoniſchen Schönheit des gewaltigen Baues, wozu eben die Weglaſſung der Emporen unerläßlich war, die Kirche der Reutlinger Gemeinde um ſo werter machen werde, auch ſchien es begründet, alles daran zu ſetzen, um die alte Innenwirkung der herrlichen Hallen wieder zu gewinnen, nachdem in weiten Kreiſen die Wiederherſtellung Intereſſe geweckt und auch namhafte öffentliche Mittel dazu flüſſig gemacht worden waren. Kein Streit aber war darüber, daß wenigſtens eine Orgelempore anzubringen ſei. Dieſelbe, ein meiſtermäßiger Entwurf des Baurats Dolmetſch, fügt ſich, am Weſtende des Schiffes angebracht, in kongenialer Stilſchönheit als ein wahres Schmuckſtück dem Kircheninneren ein und ließ ſich ſo glücklich anbringen, daß der hochgeſprengte Bogen, der ſie trägt, dem durch das Hauptportal Eintretenden den Blick auf die Höhe des Triumphbogens frei läßt. (Schluß folgt.)

Die Totenmahldarſtellungen in der altchriſtlichen Kunſt.

(Erlanger Doktordiſſertation von Hermann Matthäi.)

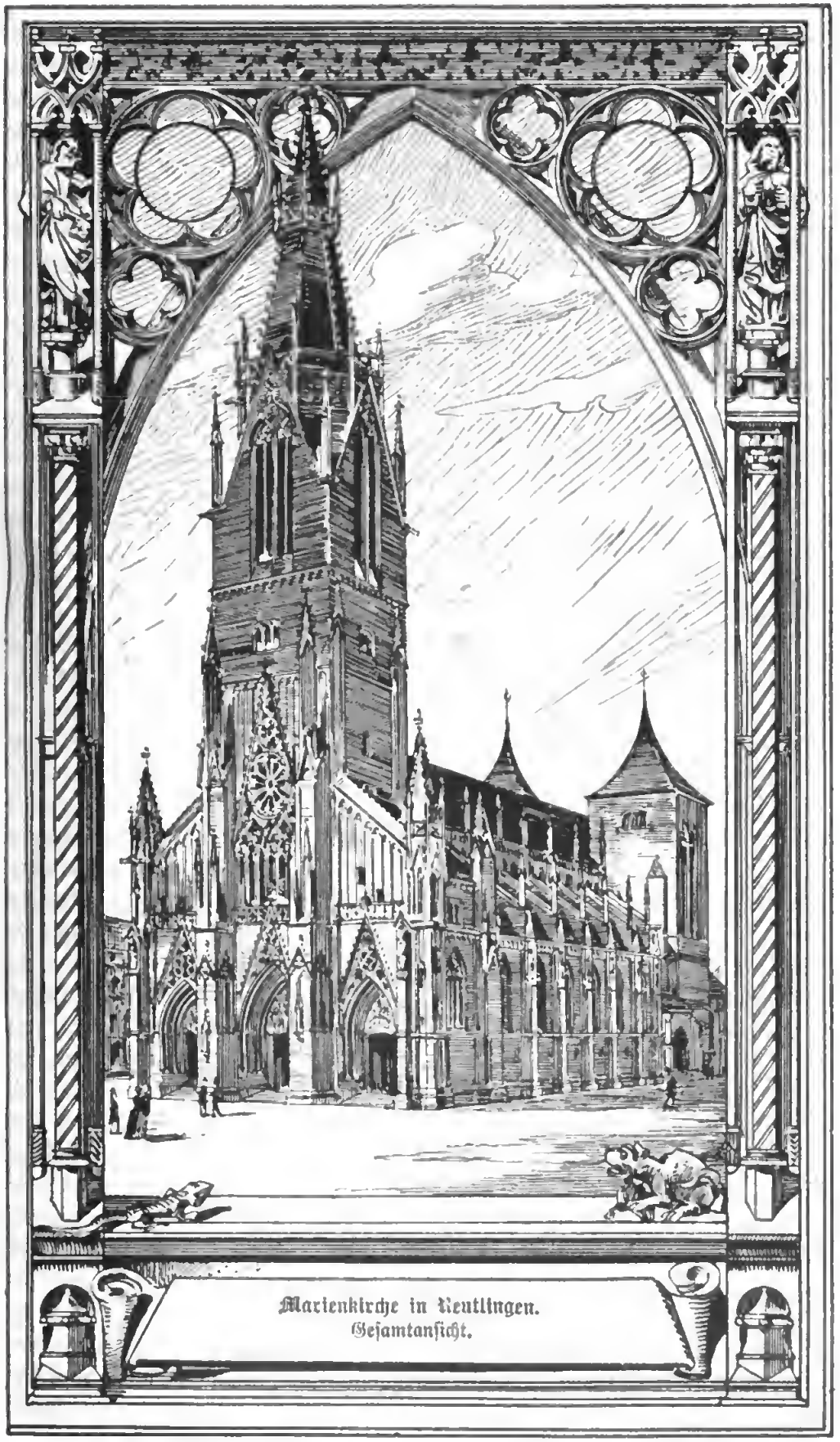
Dieſe Erſtlingsſchrift, die auf Anregungen des Greifswalder Profeſſors D. Victor Schultze zurückgeht, bildet ein wichtiges Glied in einer Kette ähnlicher Monographien, die in den letzten Jahren von evangeliſchen Archäologen herausgegeben wurden. Die Mahldarſtellungen ſind freilich nicht beſonders zahlreich in der Kunſt des chriſtlichen Altertums, weder in den Katakomben noch auf den Sarkophagen. Aber ſie haben von je die Aufmerkſamkeit der Forſcher erregt und ſie zu allerlei Deutungsverſuchen herausgefordert, ohne daß es bisher gelungen wäre, eine allgemein befriedigende Erklärung zu finden. Es war deshalb

ein glücklicher Griff, dieſe Mahlſcenen zum Thema einer Abhandlung zu wählen. Der Verfaſſer geht von der unbeſtreitbar richtigen Vorausſetzung aus, daß die altchriſtliche Kunſt als Volkskunſt nicht ohne den Zuſammenhang mit der vorausgehenden und gleichzeitigen paganen Kunſt gewürdigt werden könne. Aus dieſem



Marienkirche in Reutlingen. Südſeite des Schiffs.
Aus: Paulus, Kunſt und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg. Paul Neff, Verlag. Stuttgart.

Grunde beſpricht er zunächſt die Totenmahldarſtellungen der Antike, in denen er mit den meiſten neueren Archäologen den Gedanken einer fortgeſetzten Gemeinſchaft der Verſtorbenen mit den Hinterbliebenen ausgedrückt findet. Es folgt ſodann eine ſorgfältige und geſchickte Beſchreibung der altchriſtlichen Mahlſcenen, freilich nicht nach den Originalen, ſondern nur nach den beſten zugänglichen Re-



Marienkirche in Reutlingen.
Gesamtansicht.

produktionen. Mit Recht hat Matthäi von seiner Besprechung alle die Gastmahlsdarstellungen ausgeschlossen, die „biblische oder biblisch gefärbte Vorwürfe" (Brotvermehrung, Hochzeit zu Kana, Mahl der Sieben) behandeln. Leider ist dies Princip nicht consequent durchgeführt. Dem Verfasser ist Wilperts Abhandlung über die Malereien der Sakramentskapellen unbekannt geblieben. Sonst hätte er wohl das Fresko in A^3 (Tisch mit Speisen, links Christus im Philosophenmantel, rechts Orans: eine abgekürzte Darstellung des Speisungswunders) nicht als Totenmahl in Anspruch genommen. Auch von den Sarkophagsculpturen scheinen mir einige, besonders b^3 trotz der Anmerkung auf Seite 17, mit weit weniger Recht herangezogen zu sein als z. B. die Mahlscene auf der Lipsanothek von Brescia, die vollständig mit Stillschweigen übergangen ist. Dagegen wird man den Ausführungen über das von Wilpert edierte und „fractio panis" getaufte Bild aus der Capella graeca der Priscilla-Katakombe nur beistimmen können. Mich wenigstens haben die Gründe Matthäis überzeugt, daß wir es hier nicht mit dem liturgischen Akte der Abendmahlsfeier zu thun haben, sondern mit einer von den Familienmahlscenen, wie sie uns aus S. S. Pietro e Marcellino bekannt sind. Diese letzteren, die mit den viel commentierten Inschriften: „Irene da calda, Agape misce nobis" versehen sind, bilden den Grundstock der altchristlichen Totenmahldarstellungen.

An die Beschreibung der Denkmäler schließt sich die Kritik der bisherigen Deutungen. Die Übersichtlichkeit dieses Abschnittes leidet darunter, daß der Verfasser bei der Auseinandersetzung mit früheren Meinungen schon zu viel von seiner eigenen Auffassung vorweg nimmt, für deren Darlegung eigentlich erst der vierte Teil seiner Dissertation bestimmt ist. Alle wesentlichen Deutungsversuche von Bosio bis auf unsere Tage werden kurz geschildert und kritisiert. Abgewiesen wird die Meinung, es handle sich um eine Darstellung der Agapen (Bosio und seine Nachfolger), oder die Scenen seien Symbole für die himmlischen Freuden (De Rossi und Le Blant, letzterer in Anschluß an liturgische Formeln), oder die Bilder seien durch die Eucharistie beeinflußt (Dobbert). Aber auch die Hypothesen Raoul-Rochettes und Hasenclevers, daß man antike Speisescenen mehr oder weniger gedankenlos übernommen, werden als unbefriedigend verworfen. Matthäi hält daran fest, daß die Bildwerke ein sepulcrales Familienmahl darstellen. Auf Grund der aus der Antike stammenden Volksauffassung des Grabes als Behausung der Toten und der allerdings spärlichen Nachrichten über die sepulcralen Gebräuche der alten Christen macht er es wahrscheinlich, daß jene Darstellungen zur Ausstattung der Grüfte Verwendung fanden, um dem Gedanken „einer dauernden Gemeinschaft der Lebenden mit den Toten" ein malerisches Gewand zu geben. Eigenartig ist die vom Verfasser vorgeschlagene Deutung der oben citierten Imperative: „Agape und Irene, Liebe und Frieden, werden von den das Mahl Feiernden herbeigewünscht, um ihrer Gemeinschaft das Gepräge zu geben und dasselbe in seiner Stimmung zu kennzeichnen."

Die zum Schluß aufgeworfene interessante Frage, ob unter den Teilnehmern des Gastmahls nicht bloß Lebende, sondern auch Verstorbene zu erkennen seien, ist leider nicht beantwortet. Ausgeschlossen ist die letzte Möglichkeit keineswegs.

Der Verfaſſer macht ſelbſt darauf aufmerkſam, daß Darſtellungen der Verſtorbenen mehrfach vorkommen. Den vereinzelten Denkmälern, die den Toten in antikem Sinne heroiſiert mit dem Pokal in der Hand abbilden, möchte ich das von wenigen beachtete und vielen rätſelhafte Fresko aus der Nekropole Kaſſia bei Syrakus beifügen, das von Führer in ſeinen Forſchungen zur Sicilia Sotterranea publiziert (Tafel XI, 2) und als Chriſtus gedeutet wurde. Dr. Arnold Breymann.

Vom Büchertiſch.

H. Knackfuß und Max Gg. Zimmermann, Allgemeine Kunſtgeſchichte. VII. Abteilung. 2 *M*. Bielefeld und Leipzig. Velhagen und Klaſing 1899.

Dieſe Abteilung des von uns wiederholt angezeigten Werkes geht vom „Anfang der Renaiſſance in Florenz“ bis zur „Kunſt in Italien während des 15. Jahrhunderts“ und umfaßt dazwiſchen die Kunſt der Brüder van Eyck und ihrer Nachfolger. Die Frührenaiſſance und die Niederländer ſchildert Knackfuß, die Kunſt des 15. Jahrhunderts Zimmermann. Es fehlt hiebei nicht ganz an Wiederholungen, auch will uns ſcheinen, daß Zimmermann in Gefahr ſei, etwas zu viel Detail in ſkizzenhafter Darſtellung zuſammenzutragen, während für eine „Allgemeine Kunſtgeſchichte“ vor allem Hervorhebung des Weſentlichen, überſichtliche Zuſammenfaſſung und klare Geſamtcharakteriſtik erwünſcht iſt. Doch wie ſchwer iſt hier die Grenze zu ziehen gegenüber der Überfülle des Stoffs, den die neuere Forſchung an den Tag gebracht hat, und welche der Verfaſſer beherrſcht! Aufgefallen iſt uns, daß die durch Savonarola herbeigeführte Wendung in Botticellis Leben und Kunſtanſchauung als „Frömmelei“ beurteilt und überhaupt der neuerdings ſo viel behandelte Einfluß Savonarolas auf die Kunſtauffaſſung der Zeitgenoſſen ſo gut wie ignoriert wird. Große Sorgfalt iſt verwendet auf die Abbildungen, ihre Herſtellung und Auswahl. Es ſind durchaus Autotypien nach den beſten photographiſchen Aufnahmen; bei der Auswahl aus den Werken dieſer Hauptepochen der Malerei iſt weniger darauf geſehen, die Hauptarbeiten der Künſtler, die ohnehin durch zahlreiche Reproduktionen verbreitet ſind, als minder bekannte, gute und bezeichnende Stücke vorzuführen; bei der italieniſchen Plaſtik umfaſſen die Abbildungen alle Hauptwerke und eine große Zahl von ſeltenen, bisher gar nicht oder ungenügend veröffentlichten Stücken.

Chronik.

Die feſtliche Begehung ſeines diamantenen Doktorjubiläums brachte dem mannigfach verdienten Dr. jur. **Theodor Gaedertz** in Lübeck, dem das Chriſtl. Kunſtblatt auch wertvolle Beiträge verdankt, ehrende Zeichen der Hochachtung für ſeine Perſönlichkeit und der Anerkennung für ſeine praktiſche Wirkſamkeit. Nicht nur, daß die Juriſtenfakultät in Göttingen, an der Gaedertz vor nunmehr ſechzig Jahren promovierte, die ſchon zum goldenen Doktorjubiläum ausgeſprochenen Wünſche durch ein tabula gratulatoria erneuerte, und daß die kgl. Akademie der Künſte in Berlin ein von Karl Becker unterzeichnetes Diplom überſandte, auch von manchen anderen hervorragenden Seiten liefen ſchmeichelhafte und doch dem ſchlichten Charakter des greiſen Forſchers entſprechende Widmungen ein.

Digitized by Google

Nachfolgende Notiz, die wir dem „Boten aus Zion“ entnehmen, wird unſere Leſer intereſſieren: „Nun iſt es über ein Jahr, daß wir Jeruſalemer Evangeliſche uns mit einer Menge von Glaubensgenoſſen aus aller Herren Länder um unſeren in Ehrfurcht geliebten Kaiſer und ſeine hohe Gemahlin ſcharten, um die Einweihung der **Erlöſerkirche** zu feiern. Man gedenkt in dieſen Tagen gerne jener ſchönen Stunden, die wie nicht leicht eine andere Gelegenheit zum Bewußtſein brachten, daß wir Evangeliſche trotz mancher trennender Einzelheiten doch im Weſentlichen eins ſind und uns wiſſen und fühlen als durch einen Glauben geeinte Gemeinde des Herrn. Die hieſige deutſche Gemeinde feiert den Gedenktag der Kirchweihe in Verbindung mit dem Reformationsfeſt. Man vereinigt ſich auf dem Platze, auf dem das kaiſerliche Lager war und wo früher oder ſpäter das deutſche Pfarrhaus und die deutſche Schule zu ſtehen kommen wird, und pflegt bei Rede und Muſik einige Stunden freundlicher Gemeinſchaft. Die Erlöſerkirche iſt nun ſeit mehr als einem Jahre im Gebrauch und iſt der deutſchen Gemeinde ſchon ein lieber Ort der Gemeinſchaft geworden. Im Anfang hatte man unter der ſchlechten Akuſtik zu leiden. Das iſt indes durch die Anbringung von ausgedehnten Fadennetzen von Pfeiler zu Pfeiler viel beſſer geworden; die kleine Gemeinde kann nun der Liturgie und der Predigt ohne Anſtrengung folgen. Das Netzgehänge wirkt ja freilich zunächſt etwas ſtörend auf den Beſucher; man lernt jedoch bald ſich darüber hinwegſetzen, da der freie Blick nicht gehindert, ſondern nur etwas verſchleiert iſt.“

Eine wertvolle Entdeckung hat Bildhauer Engelcke in Dresden-Striesen bei einem Antiquitätenhändler daſelbſt gemacht. Er fand faſt den geſamten **Nachlaß Friedrich Overbecks.** Derſelbe enthält u. a. Familienbriefe, den Briefwechſel mit dem Maler Veit, Briefe von Brentano, Schnorr v. Carolsfeld und anderen Zeitgenoſſen, vor allem aber 16 Tagebücher und über hundert Zeichnungen Overbecks. Auch Reſte ſeiner Bibliothek und die Ehrendiplome von Berlin, Düſſeldorf, Frankfurt, München, Wien, Rom und Florenz ꝛc. finden ſich in dem Nachlaß, deſſen Ordnung und Verwaltung von ſachkundiger Hand beſorgt wird.

Inhalt: Die Stellung der Orgel im Gottesdienſt. Von Pfr. A. Beutter. — Die Wiederherſtellung der Marienkirche in Reutlingen. — Die Totenmahldarſtellungen in der altchriſtlichen Kunſt. Von Hermann Matthäi. — Vom Büchertiſch. — Chronik.

Verantwortliche Redaktion: Oberkonſiſtorialrat Dr. **Johs. Merz** in Stuttgart.
Druck und Verlag von **J. F. Steinkopf** in Stuttgart.

Anzeigen.

(Ohne Verantwortung der Redaktion.) Anzeigen koſten die durchlaufende Petitzeile 30 Pf.

Atelier
für Kirchenbau u. Kircheneinrichtung.

Werkſtätten
f. Kirchenparamente, Ornate, Vasa sacra, Leuchter, Crucifixe, Kronen, Wandleuchter etc., ſowie f. den geſammten innern Ausbau, als: Altäre, Kanzeln, Geſtühl etc.

Uebernahme
ganzer Kirchen- u. Kapellen-Bauten und Kirchen-Reſtaurationsbauten. Ausführung aller ins Fach einſchlagenden **Entwürfe, Zeichnungen,** Koſtenanſchläge etc.

Altar-Kerzen aus reinem Bienenwachs à Pfd. 2,50 Mark, Hoſtien mit Crucifixus à 1000 Stck. 2,00 Mark.

Theodor Prüfer, Architekt
Berlin S.W., Deſſauer Str. 23.

Solide und ſtilvolle Arbeit bei mäßigen Preiſen, große Auswahl von Muſtern und Modellen. Zink, von vielen Handlungen fälſchlich als Bronce angekündigt, und Gußeiſen finden bei mir keinerlei Verwendung. **Abbildungen, Muſterblätter, Preis-Verzeichniſſe, Atteſte,** ſowie jede Auskunft gratis und franco.

März 1900. Zweiundvierzigster Jahrgang. Nr. 3.

für Kirche, Schule und Haus.

Herausgegeben von

Dr. Johannes Merz,

Oberkonsistorialrat in Stuttgart.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

Die Stellung der Orgel im Gottesdienst.

Von Pfarrer A. Beutter in Rothenberg. (Fortsetzung.)

3. „Die Orgel begleitete an einzelnen Stellen den figuralen (mehrstimmigen) oder choralen (einstimmigen) Gesang des Chors. Diese Sitte findet sich schon im vierzehnten Jahrhundert" — nach Rietschel sogar schon im dreizehnten. Er beruft sich auf zwei Zeugen: Durandus, der in seinem Rationale divinorum officiorum Lib. IV 10 bei der Erwähnung des Hosiannah in der Messe schreibt: Sane in hoc angelorum et hominum concentu, quandoque organa concrepant, quod a David et a Salomone introductum est, qui instituerunt hymnos in sacrificio Domini organis et aliis instrumentis musicis concrepari et laudes a populo conclamari, und die Magdeburger Schöppenchronik, in der es beim Bericht über den Empfang des Kaisers Karl VI 1377 heißt: de papheit sungen om tedeum und mit

den orgelen, und ebenso bei dem Empfang der Kaiserin in demselben Jahre: „und sungen or tedeum laudamus up den orgelen mit der papheit." Hier ist auch an die Notiz Waugemanns zu erinnern, daß schon im zwölften Jahrhundert gewisse liturgische Gesänge, wie das Magnifikat, das Benediktus und die laudes mit Orgelbegleitung gesungen worden sind. Die Verbindung des Orgelspiels speziell mit dem Gesang des Tedeum ist mir auch bei Durchsicht der evangelischen Kirchenordnungen mehrfach aufgefallen, was gleich hier bemerkt sein mag. Sie findet sich übereinstimmend in den Kirchenordnungen für Hamburg 1529, Pommern 1542, Osnabrück 1543 für Hochzeitsfeiern angeordnet: „Wenn die Braut zur Kirche geht," heißt es in der letztgenannten, „soll das lateinische Tedeum laudamus gesungen und auf der Orgel gespielt werden, ein Vers um den andern." Daß hier die Orgel den Chor nicht begleitet, sondern mit ihm abwechselt, ist unwesentlich. Worauf es hier ankommt, ist die Thatsache, daß die Verbindung von Chor und Orgel in der einen oder andern Weise beim Tedeum offenbar besonders früh üblich und zur feststehenden Sitte geworden ist.

4. „Es war altkirchliche Sitte, solche Stücke der Liturgie, welche aus mehreren Teilen bestanden, wie das Kyrie, Gloria (das Credo wird hievon ausgeschlossen), Sanktus, Agnus, die Antiphonen, Hymnen und Kantica im Wechsel von Chor und Orgel ausführen zu lassen. Dabei mußte aber einer der Chorsänger den von der Orgel nur gespielten Vers sprechend oder singend mit den dazu gehörigen Worten begleiten." Schon in den Statuten der Kapelle von Bourges vom Jahre 1407*) wird bei gewissen Bestandteilen der Messe, nämlich dem Kyrie, Gloria, den Prosen, dem Sanktus und Agnus an Stelle des Chorgesangs auch eine Ausführung durch die Orgel vorgesehen. Dieselbe Sachlage zeigt die oben erwähnte Anekdote aus Luthers Tischreden. Martinus Azpilcueta Navarrus († 1586) in seiner Schrift de oratione et horis canonicis**) tadelt es als eine Verkehrtheit, wenn die Orgeln verwendet würden um schneller und mit geringerer Arbeit die Messe zu feiern, indem man die Last des Singens auf den Organisten ablädt, der in kürzerer Zeit, als es durch den Gesang geschehen kann, das Gloria, Hallelujah, Kredo, Offertorium, Sanktus, Agnus Dei und Deo gratias ausführt, — ohne übrigens den Wechsel von Chor und Orgel zu verwerfen. Genaue Vorschriften über diesen Wechsel enthält das 1600 von Klemens VIII fertiggestellte amtliche Caerimoniale. Demnach findet ein solcher Wechsel statt in der Matutin beim Tedeum, in der Vesper beim Magnifikat, in der Messe beim Kyrie, Gloria, Offertorium, Sanktus, Agnus Dei, nicht aber beim Kredo, welches vielmehr der Chor allein mit deutlicher Stimme vortragen soll.

Zur Vervollständigung des so gewonnenen Bildes von der Stellung der Orgel dürfen die Mißbräuche nicht unerwähnt bleiben, über die schon frühe geklagt wird. Sie bestanden teils darin, daß unkirchliche, weltliche, selbst laszive und obscöne Melodien in der Messe gespielt wurden, teils darin, daß die Orgel sich auf Kosten der Hauptstücke der Messe ungebührlich breit machte. Schon das

*) Rietschel a. a. O. S. 12.

**) Rietschel a. a. O. S. 14.

Leitbuch des neuen Spitals zu Nürnberg, welches aus dem vierzehnten Jahrhundert ſtammt, verbietet das viele Orgeln in den Gottesdienſten und fügt hinzu: sô ist ez ouch got nicht loblich, daz man mit der orgel ab pricht den glouben — und die praefaczen und das heilig paternoster. Zahlreiche Synoden rügen dieſen Mißbrauch. Und was den andern betrifft, ſo hat ſich das Tridentinum (Seſſ. 22) zu der Weiſung veranlaßt geſehen: Ab ecclesiis musicas eas ubi sive organo sive cantu lascivum aut impurum aliquid miscetur item seculares omnes actiones . . . arceant.

Dies alſo die Orgel und ihr Gebrauch, wie ihn die Reformation vorgefunden hat. Wie hat ſie nun ihrerſeits ſich zu der Orgel geſtellt, und welche Stelle hat ſie ihr im Gottesdienſte angewieſen?

Daß die Schweizer Reformatoren der Orgel nicht günſtig waren, iſt bekannt. Zwingli, wiewohl ſelbſt keineswegs unmuſikaliſch, wie u. a. ſein jetzt wieder vielgeſungenes Lied „Herr, nun ſelbſt den Wagen halt" beweiſt, wollte nicht einmal Geſang in der Kirche dulden; denn, meint er, „es iſt wider aller Menſchen Vernunft, daß man in großem Getös und Getön ſinnig oder andächtig ſei. Dazu iſt des Menſchen Andacht ſo kurz und ſchnell, daß er gar nicht lange mit Worten und Herzen andächtig iſt, aber mit dem inneren Sinn und Gedanken im Herzen mag er die Andacht länger erſtrecken. Daraus man ermißt, daß, die ſo übel an dem Chorgeſang rühmen, entweder närriſch ſind oder kindiſch. Dieweil denn das Geſänge nirgend zu gut iſt anders denn zu einem Abzug des rechten wahren Gebets, das iſt der Aufhebung des Gemüts zu Gott, ſo muß dasſelbige hin- und abweg geführt werden."*) Wenn die reformierte Kirche auch in dieſer Verwerfung alles und jedes Geſanges Zwingli nicht gefolgt iſt, ſo war man dagegen ziemlich einig in der Verwerfung der Orgel. Und die Wirkungen davon ſind auch in den unter Zwingliſchem Einfluß ſtehenden oberdeutſchen Gebieten, z. B. in Ulm, ſehr merklich. Im Jahr 1527 wurde die Orgel im Großmünſter zu Zürich abgebrochen. Die von Franz Lambert von Avignon verfaßte, den Kultus nach Zwingliſchem Muſter vereinfachende, allerdings nie zum Vollzug gelangte Reformatio ecclesiarum Hassiae von 1526 beſtimmt im dritten Kapitel De eucharistia: Admonemus deinde in nomine Dei, ut organa numquam aut rarissime pulsentur, ne in priscos relabamur errores. Si enim praesente ecclesia non est lingua peregrina utendum, nisi interpres adsit, ne homines non intelligant, quod dicitur, minus profecto organis, quod solis auribus sine animi fructu inserviant, plebs enim quidem sonum audit sed sensum rei, quae organo pulsatur, ignorat. Neque a lege sumendum est exemplum, quod tum jusserit Dominus musicalia instrumenta pulsari in Christi et ecclesiae figuram, at figura praesente veritate evanuit. Praeterea eadem pulsatio ad Levitici sacerdotii ministeria pertinebat, quae adveniente Christo cum ipso sacerdotio evacuata sunt. Als im Jahre 1531 in Ulm durch den ganz unter Zwinglis Einfluß ſtehenden Konrad Sam die Reformation eingeführt wurde, da wurden

*) Kliefoth, Liturgiſche Abhandlungen VII 255.

nicht nur die einundfünfzig Meßaltäre, die Heiligenstatuen, die Bilder und sonstiger künstlerischer Schmuck beseitigt oder verstümmelt, es wurden auch die beiden Orgeln herausgerissen. Wie es dabei hier und anderwärts zuging, schildert sehr anschaulich K. Dietrich in seiner Ulmischen Orgelpredigt: „Sonderlich sind heutigen Tages unter uns die Calvinisten und Zwinglianer der Kirchenmusik ganz abhold und zuwider, darumb sie weder Instrumentalmusik noch Orgeln in der Kirchen gestatten und gedulden können; oder da sie dieselbigen schon an etlichen Orten dulden, sie doch solche zum Gottesdienst nicht schlagen und gebrauchen lassen, sondern stürmen sie entweder aus der Kirche heraus, reissen sie hernieder, zerschmelzen und vergiessen die Pfeiffen und mißbrauchen deren materialien zu anderen prophansachen, und daß mit solcher ungestüm, als wann Leib und Leben, Seel und Seeligkeit an der Orgelsturm gelegen, wie sie dann in anno 1531, da sie unser Münster deformiert, die zwo schöne Orgeln über ein Hauffen heruntergestürmet und als sie das corpus mit den Pfeiffen in der großen Orgel nicht füglich abheben können, Sailer und Ketten darumb gebunden, an selbige nachmal Pferde gespannet und durch deren Gewalt auff einmahl herunder reissen und über einen Hauffen stürzen lassen, wie ich dessen mehr denn einmahl von beglaubten Alten ehrlichen Leuthen berichtet. Oder, da sie der Orgeln an etlichen Orten gnädig, derselben corpus stehen, die Pfeiffen mit der Zeit heraus verzupfen, in sich selbst verzehren und verderben lassen. Oder, da sie solche noch gantz in ihrem Wesen erhalten, selbige nicht unter dem Gottesdienst zum Gesang vor oder nach der Predigt gebrauchen, sondern alle Werktage auff eine gewisse Stund schlagen lassen, da dann die Kauffleuth und Parthirer sich in die Kirche fügen, darin auff und ab spatzieren, dem Orgelschlagen vor die Langeweil zuhören, darunter auch mehrenteils ihre Partiten und Gewerbschaften schliessen, dergleichen ich in Holland selbst gesehen." Ich habe die Stelle in extenso hergesetzt, weil sie ein überaus anschauliches Bild davon giebt, wie man auf reformierter Seite die Orgel behandelt hat. In ebenso tumultuarischer Weise hat man auch anderwärts die Orgeln beseitigt, z. B. in der St. Vinzenzkirche in Bern, wo am 7. Februar 1528 die Orgel zertrümmert wurde, nachdem zuvor noch der Organist einen vergeblichen Versuch gemacht hatte, die Herzen der Fanatiker durch sein Orgelspiel zu rühren.*) Was das Ulmer Münster betrifft, so ist es von 1531 an längere Zeit ohne Orgel gewesen, Dietrich erwähnt, daß 1576 der Neubau einer Orgel begonnen worden sei. Nach R. Pfleiderer („das Münster in Ulm" S. 18) soll 1550 d. h. während des Interims, als das Münster dem katholischen Kultus zurückgegeben war, eine Orgel aufgestellt worden sein — „Interims-Orgel" im doppelten Sinn.

Von weiteren reformierten Äußerungen in orgelfeindlichem Sinne seien einige hier mitgeteilt, die J. Zahn veröffentlicht hat.**) Ludwig Lavater, Antistes in Zürich, † 1586, sagt: Organa plus impedimenti quam commodi cultui divino afferunt. Desgleichen der Züricher Pfarrer Hospinian († 1626): Usus organorum in templis adversatur doctrinae apostolorum; serviunt

*) Koch, Gesch. d. Kirchenlieds 1. Aufl.

**) Siona 1893, S. 124 ff.

organa carnis potius voluptati quam aedificationi spiritus; praestaret organa auferri ex templis. Und um 1670 schrieb ein unbekannter Verfasser: „Und damit das Volk unterdessen in der Versammlung etwas zu sehen oder zu hören hatte, hat der Papst ihm anstatt der Psalmen hülzerne, zinnerne, bleierne Pfeifen aufhängen, und als wenn Gott damit gelobt werde, die Leute überreden lassen. Und sind solche Orgelpfeifen nichts anderes als lebendige Bilder des verstorbenen Christentums, welche zwar heftig plärren und schreien, aber weder Herz, noch Geist, noch Seele haben."

Sehr lehrreich ist auch der Gang der Entwicklung in England. Dort kämpften eine fanatisch-puritanische und eine gemäßigte Richtung miteinander. Die Orgel, durch das Book of Common Prayer 1549 aus dem Gottesdienst beseitigt, wurde unter Elisabeth durch die Uniformitätsakte 1559 wieder eingeführt, von den Puritanern aber sofort, ebenso wie Altäre, Lichter, Kruzifixe, Glocken u. dgl., als papistischer Sauerteig aufs heftigste bekämpft. Und es ist diesem puritanischen Fanatismus gelungen, die unter Elisabeth in hoher Blüte stehende*) kirchliche Tonkunst aufs schwerste zu schädigen. „Zu den Bilderstürmern," schreibt Ritter,**) „gesellten sich die Orgelstürmer. Es waren, bis auf die wenigen Kathedralen und königlichen Kapellen, für welche Elisabeth das Fortbestehen des Kunstgesangs befohlen hatte, die Gotteshäuser der Kunst verschlossen. Als mit der Wiederherstellung der Monarchie (1660) gemäßigtere Ansichten herrschend wurden, fehlte es an Künstlern; sie waren ausgewandert oder hatten für ihre Wirksamkeit ein außerkirchliches Feld aufgesucht. Die zerstörten Orgeln wurden zwar wieder aufgebaut mit Hilfe ausländischer Orgelbauer — die einheimischen waren ausgestorben —, aber die Herstellung geschah nach dem Maße des einfachsten Bedürfnisses. Man fand das Pedal entbehrlich und ließ es weg. Erst eine weit spätere Zeit, nachdem Händels Orgelkonzerte längst verklungen waren, gab dem Instrumente zurück, worauf seine Großartigkeit und Würde beruht."

In Deutschland waren vorab die Schwarmgeister in der Verdammung der Orgel mit den Reformierten einig. Karlstadt schrieb in seinen Propositiones 1522: Cantus Gregorianus, ut nunc fit, et strepitus organorum non nisi sonus sunt, praeterea nihil. — Sic cum illo et organa, tubas et tibias in theatra chorearum et ad principum aulas relegamus. Non enim domus clamoris, sed amoris domus Dei est. Daß im Bauernkrieg viele Orgeln zerstört worden sein sollen, haben wir schon oben erwähnt.

Aber auch Luther, der doch sonst in Bezug auf Änderungen im Kultus sehr konservativ und schonend zu Werke ging, der z. B. den Gebrauch der lateinischen Sprache im Gottesdienst gegen Karlstadt energisch verteidigte, der die Sitte der römischen Kirche, daß der Geistliche die Gebete, Lektionen u. s. w. nach den Gesetzen des sogenannten gregorianischen Chorals singt, beibehalten wissen wollte und selbst in der „deutschen Messe" die gregorianischen Weisen für die Zwecke

*) „Fast alle jene großen Meister, deren Namen die ruhmvollste Kunstepoche ihres Vaterlandes bezeichnen, Fairfax, Tye, Marbeck, Taverner, White, Tallis, Bird, John Bull und andere, standen als Organisten an Gottes Kirche oder des Königs Kapelle." Ritter a. a. O. I 46.

**) a. a. O. I 45.

des deutſchen Altargeſangs zurechtmachte, Luther, der abgeſagte Feind aller Bilderſtürmerei und warme Freund der heiligen Tonkunſt, der die Kunſt nicht „durchs Evangelium zu Boden geſchlagen" ſehen wollte, — für die Orgel hat er keine Sympathie gehabt. Zwar, daß er in der „Vermahnung an die Geiſtlichen verſammelt auf dem Reichstag zu Augsburg" 1530*) die Orgel unter den hundertvierzehn Stücken aufzählt, „ſo in der gleißenden Kirche in Übung und Brauch ſind geweſen," will nicht viel ſagen. Denn unter dieſen Stücken finden wir auch Kirchen, Glocken, Bilder, Lichter, Altäre genannt, und Luther fügt ſelbſt die einſchränkende Bemerkung bei: „und das alles über die Notdurft, allein als ein ſonderlicher Gottesdienſt wider den Glauben." Es iſt alſo nur der Mißbrauch, den er tadelt, nicht die Sache ſelbſt. In dieſer Linie liegt auch eine Äußerung in der Formula missae et communionis 1523. Luther billigt hier im allgemeinen die muſikaliſchen Beſtandteile der Meſſe, ſoweit es ſich um den Geſang handelt, und fährt dann fort: „Additamenta externa, vestium, vasorum, cereorum, pallarnm, deinde organorum et totius musicae, imaginum, quid dicam? Nihil pene fuit in toto orbe artificiorum, quod non magna ex parte sua negocia ac suum qnaestum haberet et e missa alerctur. Scheinen dieſe Dinge dadurch als Schmarotzergewächſe am Baum des Gottesdienſtes charakteriſiert zu ſein, ſo ſagt doch Luther an anderer Stelle von ihnen: Permittamns illis uti libere, und nur, ſoweit ſie sonant ac olent oblationem, fallen ſie unter das Verdammungsurteil, das Luther über den Meßkanon fällt: Transierint ista et adhnc transeant, revelante Evangelio abominationes tantas, donec penitns aboleantur. Auffälliger iſt, daß Luther in der Schrift „Deutſche Meſſe und Ordnung des Gottesdienſtes" 1526, wo er doch genaue Anordnungen über den Gang des Gottesdienſtes und die Ausführung der liturgiſchen Geſänge giebt, die Orgel einfach ignoriert, abgeſehen von einer zufälligen Erwähnung. Nachdem er nämlich ausgeführt hat, daß der Gottesdienſt nicht für diejenigen nötig ſei, die ſchon Chriſten ſind, ſondern nur für diejenigen, die es erſt werden ſollen, fährt er fort: „Um ſolcher willen muß man leſen, ſingen, predigen, ſchreiben und dichten, und wo es hilflich und förderlich dazu wäre, wollte ich laſſen mit allen Glocken dazu läuten und mit allen Orgeln pfeifen und alles klingen laſſen, was klingen könnte." Sonſt keine Silbe von der Orgel. (Fortſetzung folgt.)

Die Wiederherſtellung der Marienkirche in Reutlingen.

(Schluß.)

Eine weitere Frage betraf die Aufſtellung des Altars und der Kanzel. Darüber kann ja kein Zweifel ſein, daß wir heutzutage einer für den evangeliſchen Gottesdienſt beſtimmten Kirche, wenn dieſelbe neu zu bauen iſt, eine andere Grundrißeinrichtung geben, als ſie ein Kirchenbau aus dem hohen Mittelalter, wie die Reutlinger Marienkirche, aufweiſt. Das Abſehen muß dabei darauf gerichtet ſein, die Gemeindeglieder, die die Kirche beſuchen, möglichſt geſchloſſen

*) Braunſchw. Ausg. III 343 ff.

um Altar und Kanzel zu versammeln und dabei doch diese beiden gottesdienstlichen Stätten in ihrer Eigenart klar gesondert zu erhalten. Um dies bei der Reutlinger Marienkirche nach Möglichkeit zu erreichen, erschien eine Versetzung sowohl der Kanzel als des Altars angezeigt. Bisher war die Kanzel ziemlich weit im Westen an einem der Schiffpfeiler angebracht; dies hatte den Vorteil, daß sich die Zuhörerschaft im Schiff um die Kanzel gruppierte, aber freilich auf Kosten davon, daß das Gestühl die auf den Altar gerichtete Orientierung verlor. Sollte bei einheitlicher Richtung des Gestühls Kanzel und Altar gleichmäßig im Angesicht der Gemeinde erscheinen, so mußten sie möglichst nahe zusammengerückt, die Kanzel an einen mehr östlich gelegenen Schiffspfeiler versetzt und der Altar aus dem Chore vorgerückt, an der Grenze des eigentlichen Kirchenschiffs aufgestellt werden. War es auf diese Weise unvermeidlich, den Chor der Kirche, statt ihn als „Altarraum" zu gestalten, vielmehr auch zum Gemeinderaum zu ziehen und mit Stühlen zu besetzen, so legte es sich um so mehr nahe, die Umgebung des Altars durch besonderen künstlerischen Schmuck auszuzeichnen. Es lag nahe, die großen kirchengeschichtlichen Erinnerungen Reutlingens hiebei zu Wort kommen zu lassen; steht doch der Name Reutlingens unter dem Augsburgischen Glaubensbekenntnis und hat die Sache der Reformation nicht bloß in dem Prediger Matthäus Alber, sondern auch in dem Bürgermeister Joh. Weiß überzeugte und mannhafte Vertreter gefunden. Es fanden sich Stifter, welche es ermöglichten, die Standbilder Luthers, Melanchthons, Albers und des Bürgermeisters Weiß in monumentaler Größe in der Nähe des Altares aufzustellen. Man war sich dabei bewußt, daß an sich für den Altarraum einer evangelischen Kirche freilich die Darstellung der großen Heilsthatsachen des Neuen Testamentes der richtige Schmuck ist, aber da in dieser Richtung schon die von König Wilhelm I der Kirche gestifteten Glasgemälde in den Fenstern des Chors, sowie das vorhandene prachtvolle silberne Altarkruzifix wirken, so schien es bei der nun einmal notwendig gewordenen Stellung des Altars um so berechtigter, durch die in seiner Nähe aufgestellten Statuen der Männer der Reformation diese Stelle der Kirche auszuzeichnen und die Kirche selbst dadurch zu einer Stätte der Erinnerung an die Zeit zu gestalten, da das Evangelium in ihr durch den Dienst dieser der Reutlinger Gemeinde heute noch so teuren Männer neu auf den Leuchter gestellt wurde; die Marienkirche stellt sich so für das Auge dar als der Ort, an dem in den Anfangszeiten der Reformation das Evangelium mit besonderer Kraft verkündigt wurde und die Reutlinger Gemeinde sich glaubensmutig um dasselbe sammelte. Die Modellierung der vier Statuen übernahm der einheimische Künstler Professor Schmidt. Die Aufgabe war nicht leicht, galt es doch, neben Porträtähnlichkeit, Kraft des Ausdrucks und monumentaler Wirkung darnach zu streben, daß die Statuen sich harmonisch dem Innern des gotischen Baues eingliedern. Übereinstimmung herrschte von Anfang an darüber, daß dies nicht erreicht werden dürfe durch gotische Stilisierung der Statuen, wodurch sie unausweichlich ihren Denkmalscharakter verloren hätten. Sie sollten vielmehr in historischer Treue als Männer des sechzehnten und nicht des dreizehnten Jahrhunderts vor dem Beschauer stehen; bei entsprechender monumentaler Gestaltung war zu hoffen, daß sie trotz solcher

ſtiliſtiſcher Abweichung ſich in harmoniſcher Weiſe dem Kircheninnern eingliedern, ebenſo wie dies mit den Erzſtandbildern am Grabmal Kaiſer Maximilians in der Hofkirche zu Innsbruck und mit unzählig vielen Renaiſſance-Denkmälern in gotiſchen Kirchen der Fall iſt. Die Zeit des falſchen Purismus, welcher, wie im Dom zu Bamberg, um der — am Gebäude ſelbſt nicht einmal vorhandenen — Stileinheit willen, alle ſchmückenden Zuthaten ſpäterer Zeit, die doch einen ſolchen Bau zu einem lebendigen Geſchichtsdenkmal machen, entfernte, iſt

Marienkirche in Reutlingen. Pfeiler, alter Zuſtand.

ja glücklicherweiſe vorüber. Profeſſor Schmidt hat die ihm geſtellte Aufgabe mit innerer Herzensanteilnahme erfaßt und die vier Geſtalten lebendig charakteriſiert. Während bei Luther und Melanchthon auf Grund ſo vieler zeitgeſchichtlicher Abbildungen für jedermann im Volk der Typus der äußeren Erſcheinung feſtſteht, galt es, denſelben bei Alber auf Grund ſehr mangelhaften geſchichtlichen Materials, bei Weiß ſogar ohne ſolches neu zu geſtalten. Es iſt dies dem Künſtler in hervorragend glücklicher Weiſe gelungen. Das freundliche, offene, von Glaubensüberzeugung durchleuchtete und doch klar und beſtimmt die Dinge dieſer Welt ins Auge faſſende Bildnis Albers ſpricht als die lebendige,

Marienkirche in Reutlingen. Pfeiler, wiederhergestellt.

ungezwungene Verkörperung des Reformators Reutlingens zum Beschauer; würdig und eindrucksvoll steht neben ihm das ehrenfeste, kluge und standhafte weltliche Oberhaupt des Reutlinger evangelischen Gemeinwesens. Fein ist auch die Charakterisierung Melanchthons als Lehrer Deutschlands, und für Luther hat der

Künſtler ein gänzlich neues Motiv erſonnen, das ſich noch auf keiner der faſt unzähligen Darſtellungen des Reformators findet: Er ſteht da, die Bibel mit beiden Händen gefaßt haltend, um ſie der Gemeinde darzubieten. Sprechend wird das Motiv beſonders wirken, wenn in feierlicher Stunde vom Altar aus die heilige Schrift in Luthers Überſetzung oder ein Wort aus ihr den Brautleuten oder den Konfirmanden dargeboten wird.

Doch haben wir mit dem zuletzt Geſagten dem Bericht über die weitere Wiederherſtellung des Innern der Kirche bereits vorgegriffen. Ein beſonders intereſſantes Problem bildeten hiebei die Mittelſchiffpfeiler; ſie zeigten ſich ſeit 1726 als „ziemlich plumpe, nicht fein behauene achteckige Pfeiler“ (Chriſtl. Kunſtbl. 1892. S. 167); man wußte nicht, waren ſie nach dem Brand neu aufgeführt worden, noch weniger, was ihre urſprüngliche Geſtalt geweſen. Die nun vorgenommene Unterſuchung ergab (Abb. 3), daß man bei der Wiederherſtellung der Kirche im vorigen Jahrhundert die alten Pfeiler zwar belaſſen, aber die vom Feuer ganz zermürbte gotiſche Gliederung daran ringsum abgeſpitzt und die Pfeiler mit neuaufgeführtem Quaderwerk ummantelt hatte. Wunderbar erſchien, daß dieſes Flickwerk ſo lange gehalten, denn die äußeren neuen Steinſchichten waren verhältnismäßig dünn und ohne Verbindung mit dem alten Kern, dieſer ſelbſt aber ſtark vom Feuer angegriffen und bis ins Innerſte hinein mürbe und brüchig. Schon aus ſtatiſchen Gründen blieb nichts anderes übrig, als ſämtliche Pfeiler, einen um den andern, nach ſorgfältiger Abſprießung der von ihnen getragenen Bögen und Wölbungen neu aufzumauern, was, wie ſich leicht denken läßt, ohne großen Aufwand nicht möglich war. Künſtleriſch muß es als ein großes Glück bezeichnet werden, daß es den ſorgfältigen Nachforſchungen des Architekten gelang, trotz des ruinöſen Zuſtandes der alten Pfeiler ihre urſprüngliche Geſtalt feſtzuſtellen und ihre Wiederherſtellung in vollkommen ſtilechter Weiſe durchzuführen. Jetzt, da die Arbeit gethan iſt, ahnt niemand mehr, wie viel architektoniſche Feinfühligkeit, aber auch wie viel techniſches Wiſſen und Können zu ihrer Durchführung nötig war. Dieſelbe Wandlung erfuhren die Wandpfeiler und ſodann die über den Mittelſchiffpfeilern ſich erhebenden Arkadenbögen. Letzteres war ſchon aus konſtruktiven Gründen notwendig, da die nach dem Brande unter den zerſtörten alten Bögen eingeſetzten Bogenſteine mit dem Mittelſchiffsgemäuer ohne Verbindung und daher ohne rechten Halt vorgefunden wurden. Die neuen Bögen zeigen nun wieder ihre urſprüngliche ſchlanke Geſtalt, auch wurde über denſelben die beſeitigt geweſene horizontale Geſimsgurt wieder hergeſtellt. Ebenſo wurde beſchloſſen, die Seitenſchiffe, welche ſeit dem Brande horizontale Decken zeigten, ſtilgerecht wieder einzuwölben. Die verbrannten Gewölberippen im Chor und zwiſchen den Chortürmen bedurften ebenfalls der Erneuerung. Die geſamten Dachſtühle über den Schiffen wie über dem Chor wurden, um jede Feuersgefahr auszuſchließen und den Bau möglichſt zu entlaſten, in Eiſenkonſtruktion ausgeführt und mit farbigen Falzziegeln eingedeckt; alle Rinnen, Rohre und Verwahrungen der Dächer ſind, um den Bau vor den verderblichen Einflüſſen des Waſſers zu ſchützen, aufs dauerhafteſte in Kupfer hergeſtellt.

Mannigfache Erneuerungsarbeiten erforderten auch die beiden östlichen Chortürme, die westliche Vorhalle samt dem darüber befindlichen Stockwerk, die beiden Sakristeien nördlich und südlich vom Chor und besonders das südliche Haupt-

Marienkirche in Reutlingen. Ostseite.

Aus: Paulus, Kunst- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg. Paul Neff, Verlag. Stuttgart.

portal der Kirche, das sogenannte Brautthor, bei welchem es neben konstruktiven Verstärkungen sich um den Ausbau des oben unvollendet gewesenen Abschlusses handelte. Als neue Aufgaben kommen hinzu die Zentralheizungsanlage; die Einsetzung der Fenster, welche im Interesse der guten Beleuchtung des Schiffraums

zwar in Kathedralglas, doch ohne figürliche Darstellungen ausgeführt werden sollen, die Beleuchtungsanlage und die übrige innere Einrichtung (Gestühl, Kanzel, Orgel 2c.); dann endlich wird in Frage kommen, was zur baulichen Sicherung des steinernen Hauptturms bezw. Turmhelms zu geschehen hat, der den Brand zwar überstand, aber von demselben her doch mancherlei Schäden aufzuweisen hat, welche noch nicht einmal genauer untersucht sind. Für die Ausführung der am Bau erforderlichen künstlerischen Steinhauerarbeit in Ornamenten und Figuren hat sich in der Person des Bildhauer Lindenberger eine sehr tüchtige Kraft gefunden. Die von ihm neumodellierten Teile an dem, einen Hauptschmuck der Kirche bildenden heiligen Grab, an Portalen und Kapitälen sind auch von Sachverständigen von alten Stücken kaum zu unterscheiden, und die musizierenden Engel an der zierlichen zur Orgel emporführenden Wendeltreppe verraten seine Fähigkeit in mittelalterlichen Formen zu denken und zu schaffen, sind aber auch, abgesehen davon, ein überaus lieblicher Schmuck dieser vor allem den Mitgliedern des Kirchenchors dienenden Zugangs zur Orgelempore. Die Leitung der Arbeiten an Ort und Stelle liegt in den Händen des Architekten Stechert, der mit eigenem lebendigem Interesse sich in die Geschichte und den Stil des Bauwerks vertieft und sich als den richtigen Mann erwiesen hat, um unter der Leitung von Baurat Dolmetsch den hier gestellten künstlerischen und technischen Aufgaben gerecht zu werden. Hochinteressant sind Wandmalereien, die im Schiff der Kirche und insbesondere in der südlichen Sakristei — letztere vor fünfzig Jahren schon einmal aufgedeckt und leider damals stark übermalt — wieder zum Vorschein kommen und gegenwärtig in fachverständiger Behandlung sich befinden.

Daß solche umfassende Bauarbeiten große Kosten verursachen ist selbstverständlich. Für die Durchführung der jetzt im Zug befindlichen Arbeiten sind nach dem Voranschlag 868000 Mark erforderlich, aufgebracht wurden bis jetzt 30000 Mark durch Staatsbeitrag, 294580 Mark als Reinertrag der bisher genehmigten Lotterien, 364400 Mark durch freiwillige Gaben der Reutlinger Einwohner, durch Zuschüsse aus der Stadtkasse und zu einem ganz kleinen Teil auch durch auswärtige Freunde des Unternehmens. Möge dasselbe ferner thatkräftig gefördert, opferwillig unterstützt und zu gutem Abschluß gebracht werden. Die Kirche, die mit dem Leben der Gemeinde so innig verwachsen ist, ist es wert, in ihrer Wiederherstellung Zeuge der Lebenskraft der Stadt und der unverminderten Liebe der Gemeinde zu ihr und zu Gottes Wort zu sein. J. M.

Vom Büchertisch.

Adam Krafft und die Künstler seiner Zeit. Ein Beitrag zur Kunstgeschichte Nürnbergs von Berthold Daun. Berlin 1897.

So viel auch schon über Nürnberg und seine Kunst geschrieben worden ist, immer findet sich noch neuer Stoff, immer noch werden aus dem reichen Urkundenschatz der Nürnberger Archive Notizen gezogen, die auf das Leben der Nürnberger Künstler neues Licht werfen. Auch der Verfasser des mir vorliegenden Buches war fleißig bemüht, neues urkundliches Material zu suchen, und hat das,

was frühere Forscher gefunden, einer erneuten Prüfung und Sichtung unterzogen, außerdem war sein Bestreben, des Meisters Wirksamkeit im Rahmen seiner Zeit zu veranschaulichen und herauszufinden, wie er sich zu den zeitgenössischen Künstlern eigentlich verhält.

Im ersten Teil des Buches giebt Dann eine allgemeine Übersicht über die Nürnberger Kunst im 14. und 15. Jahrhundert und geht dann im zweiten Teil auf das Leben und die Werke Adam Kraffts näher ein. Eingehend werden die litterarischen Quellen besprochen und dann der Reihe nach die Werke des Meisters beschrieben, ausgehend vom Schreyerschen Grabdenkmal am Chor von St. Sebald. Anschließend an die erschöpfend behandelte historisch und künstlerische Würdigung des berühmten Sakramentshäuschens zu St. Lorenzen, giebt der Verfasser einen Exkurs über die Abendmahlsdarstellungen in der deutschen Kunst und geht dann über zu andern ähnlichen Werken in Franken und Schwaben. Die vielfach noch geglaubte Sage, Adam Krafft sei auch der Schöpfer des Ulmer Sakramentshäuschens, wird entschieden zurückgewiesen. Bezüglich der fast in allen früheren Schriften über Nürnberg falsch angegebenen Vollendungszeit des Sakramentshäuschens in der Lorenzerkirche stellt der Verfasser aus dem Quittungsbuch des Hans Imhof fest, daß Krafft dieses Werk schon 1496 und nicht erst 1500 vollendet hat. Die Frage, welches von den drei Porträtfiguren am Sockel des Sakramentshäuschens den Meister vorstellen soll, wird von neuem aufgeworfen. Die jetzt dafür gehaltene Gestalt in der Mitte der beiden angeblichen Gesellen darf durchaus noch nicht als ein sicher beglaubigtes Bild des Meisters gelten. Jahrhunderte lang galt der alte bärtige Mann mit dem entblößten kahlen Haupte für Kraffts Porträtfigur, und Dann neigt auch dieser Ansicht hin, ohne sich bestimmt auszusprechen. Ich glaube aber, daß das die allein richtige Annahme ist. Wie konnte man einen Gesellen in dieser Weise darstellen! Der Meister mußte doch in irgend einer Weise ausgezeichnet sein und man hat ihn dadurch ausgezeichnet, daß man ihm ein Attribut beigegeben, dieses Attribut ist aber keine Stange oder ein Stab, wie es gewöhnlich dargestellt wird, sondern eine Keule oder Knüppel, das Attribut der Kraft (man vergleiche unsere Abbildung). Es hätte keinen Sinn und ist der mittelalterlichen Kunst ganz fremd, einen Pilgerstab als knorrigen Baumast darzustellen; und was sollte das bei Krafft bedeuten? Nein gerade durch die Keule sollte der Meister näher bezeichnet werden, und auch das Antlitz dieser Gestalt trägt, wie Dann richtig bemerkt, edlere Züge als das heute für den Meister gehaltene. Schon Sandrart hat diesen Kopf in seiner Akademie abgebildet und ganz richtig bemerkt der un-

Der angebliche Porträtkopf Adam Kraffts.

genannte Verfaſſer in den „Nürnberger Künſtlern“: „Krafft ſelbſt kniet an der Mitternachtsſeite, dem außerhalb des Chors befindlichen Marienaltar gegenüber; Bart und Charakter des Kopfes machen ihn als den vorzüglichſten unter dieſen Dreyen, als den Meiſter erkennbar.“ Dann Hilpert in ſeiner Beſchreibung der St. Lorenzkirche: „Der Meiſter mit beiden Geſellen trägt kniend die Balnſtrade, die das Gebäude umgiebt; jener nach dem Marienaltar zu ſehend, ein ehrwürdiger Kahlkopf mit langem Barte, blickt mild auf, wie dieſe ſtörriſch und bäneriſch grob.“ Erſt Moritz Maximilian Mayer hat in ſeinem Nürnberger Geſchichts- Kunſt- und Altertumsfreund 1842 die neuere Anſicht aufgeſtellt, geſtützt auf die Angabe Neudörfers, welcher ſagt, daß Krafft „zuvörderſt, als wäre er im Leben, ſich ſelbſt konterfeiet hat, und hinter ihm ſeine zween Geſellen.“

Der wirkliche Adam Krafft.

Nun kommt es eben darauf an, was Neudörfer hier unter „zuvörderſt“ verſteht. Ich glaube zu verſtehen: vorne an, d. h. dem Beſchauer zunächſt zugekehrt, wenn er vom Schiff der Kirche aus den Chor betritt, und hier tritt in der That das Bild des Mannes mit dem Knüttel uns zunächſt entgegen. Die Worte „hinter ihm ſeine zwei Geſellen“ ſind dann eher verſtändlich. Die Hauptſeite des Sakramentshäuschens iſt allerdings diejenige, wo unten der Geſelle mit dem Klüpfel kauert, und deshalb lag es freilich nahe, in dieſer Figur den Meiſter zu erblicken. Man muß aber doch auch der Tradition Rechnung tragen, und im Hinblick darauf möchte ich noch auf die Epiſode verweiſen, welche der oben genannte Mayer in ſeiner Beſchreibung des Sakramentshäuschens erzählt.

„Späſſig war mir die Zurechtweiſung, welche ich vor einigen Jahren von der Meßnerin erhielt, als ich einem Fremden die Merkwürdigkeiten der Lorenzerkirche zeigte, den vorn Knienden als den Meiſter bezeichnete. Dieſe ſagte mir nämlich, daß ich im Irrtum ſei, denn der gegen Mitternacht Kniende ſei der Meiſter, denn der habe einen Rock an und habe ſein Haupt zum Zeichen, daß er ſich vor Gott demütige, entblößt, während die andern, als grobe Geſellen, ihre Häupter bedeckt hätten.“

Sieben Zeichnungen auf Pergament, welche der Verfaſſer im Kupferſtichkabinett zu München fand, werden von ihm dem Meiſter zugeſchrieben. Es ſind verſchiedene Entwürfe zu Sakramentshäuschen und architektoniſche Anriſſe für eine Kirche. Ein Blatt davon iſt der Entwurf zum Sockel des Heilsbronner Tabernakels, welches ſomit ſicher der Krafftſchen Schule angehört.

Daß Krafft aber nicht allein Bildhauerarbeiten, ſondern auch Steinhauerarbeiten übernahm, beweiſen verſchiedene urkundliche Aufzeichnungen, ſo verſpricht

er dem Peter Imhof in einem Vertrag vom 25. August 1505 „die staine stiegen und andere Arbeit schierst anders und gar aus zumachen."

Seine Vermögensverhältnisse müssen seit dieser Zeit immer schlechter geworden sein, er ist aufs Schuldenmachen angewiesen und stirbt nach Neudörfers Angabe 1507 im Spital zu Schwabach*). Urkundlich ist das nicht erwiesen, auch seine Autorschaft am Tabernakel daselbst ist durch nichts bezeugt, und wahrscheinlich hat nur die Jahrzahl 1505, welche unter dem mittleren Relief des Gehäuses steht und die Neudörfersche Notiz dazu verleitet, das Werk zu den sicheren und unumstößlichen Werken Kraffts zu zählen.

Im dritten Teil des Buches wird Adam Krafft im Verhältnis zu seinen Zeitgenossen besprochen: Seine Beziehungen zu Dürer und Wohlgemuth, welche sich aus dem Vergleich der gegenseitigen Werke ergeben. Ein Kapitel behandelt kurz die Thätigkeit von Veit Stoß, dem die bekannten Reliefs im Chor von St. Sebald, welche früher für Arbeiten Kraffts galten, jetzt mit Sicherheit zugeschrieben werden. Das Monogramm an der Säbelscheide des polnisch gekleideten Schergen auf der Gefangennahme Christi neben der Jahreszahl 1499 bürgt dafür. Es kann das keine spätere Fälschung sein, wie einzelne angenommen haben, und insbesondere zeigt gerade dieses Relief viel Ähnlichkeit mit der gleichen Darstellung im Rosenkranz des Veit Stoß.

Wenn Daun dem Meister den Altar in der Oberpfarrkirche zu Bamberg abspricht, so täuscht er sich, das von ihm abgebildete Monogramm entspricht der Wirklichkeit nicht, es ist wie Weizsecker in seiner Recension des Buches in der Zeitschrift für bildende Kunst 1898 mitteilt, ganz entschieden das Monogramm des Veit Stoß.

Die Studie über Peter Vischer bietet nichts wesentlich Neues, der italienische Einfluß, den Vischer durch Jacobo de Barbari erhielt, wird besonders hervorgehoben, auch die Frage über den vielumstrittenen ersten Aufenthalt Dürers in Venedig erörtert. Der Verfasser glaubt, daß Dürer auch in Nürnberg Barbaris Manier hätte kennen lernen, und als er 1506 in Venedig mehrere Werke dieses Meisters sah, gefielen ihm, der innere Wandlungen erfahren hatte, diese eben nicht mehr.

Schließlich wird noch der Würzburger Riemenschneider behandelt, er ist im Gegensatz zu Peter Vischer noch völlig von der gotischen Tradition beherrscht, wenn auch sein Grabmal des Lorenz von Bibra im Dom zu Würzburg schon Renaissanceformen zeigt, so ist er doch in seinen späteren Werken nie mehr darauf zurückgekommen. Den Altar in der Herrgottskirche zu Creglingen, welchen Bode einem anonymen Meister zuschreibt, möchte Daun Riemenschneider zurückgeben, besonders im Hinblick darauf, weil der Heiligenblutaltar in der Jakobskirche zu Rottenburg a. d. T. jetzt urkundlich als ein Werk des Meisters gesichert ist; während Bode denselben seinem anonymen Künstler des Creglinger Altars zuschreibt.

*) Im Jahr 1889 hat die Gesellschaft Künstlerklause in Nürnberg dem Meister in Schwabach ein Denkmal gesetzt, worauf Krafft als Brustbild mit Meißel und Schlegel dargestellt ist. Das Porträt entspricht hier auch der herrschenden Meinung. Vergl. die Festschrift von Kellner, Nürnberg, Schrag, 1889.

Sehr dankenswert sind die Illustrationen des Buches, welche der Verfasser selbst aufgenommen hat und hier im Lichtdruck auf zehn Tafeln zusammengestellt dem Buche beiliegen. Es sind zum größten Teil wohlgelungene Aufnahmen, die ein vollständiges Bild der Thätigkeit Kraffts geben. Sie zeigen gegenüber den bisher als mustergiltig angesehenen Zeichnungen Wanderers, wieder zur Genüge, welche guten Dienste, bei stilkritischen Vergleichungen, eine Photographie leisten kann.

Stuttgart. Max Bach.

Chronik.

Die Großh. Akademie der bildenden Künste in Karlsruhe erläßt folgendes Ausschreiben: Von einem Kunstfreunde ist zur Hebung der Freskomalerei eine Stiftung gemacht worden, deren jährliche Zinsen 3000 ℳ betragen. Davon sollen in jedem Jahre ein oder mehrere Bilder in Freskomalerei ausgeführt werden. Der leitende Gedanke ist der, daß Privatleute in ihren Wohnräumen Bilder gemalt erhalten, zu welchen sie selbst den Gegenstand bestimmt haben. Es haben die fünf Akademien zu München, Berlin, Düsseldorf, Karlsruhe Dresden ihre Zustimmung zugesagt, und wird abwechselnd in jedem Jahre eine derselben die Ausführung durch einen hervorragenden Schüler oder jungen Künstler leiten. In diesem Jahr trifft es die Akademie zu Karlsruhe, und werden Kunstfreunde, welche in Württemberg, Baden, Hessen, Hohenzollern, Elsaß-Lothringen wohnen und dort ein Haus besitzen, in welchem sie einen Raum durch Freskomalerei geschmückt haben möchten, aufgefordert, sich bis zum **ersten Mai** bei der Großh. Akademie-Verwaltung zu melden, und derselben Mitteilung zu machen über 1) den darzustellenden Gegenstand und die gewünschte Art der Darstellung (Figurenbild, Landschaft, Dekoration); 2) Größe, Gestalt, Lage des Raumes bezw. der Wandfläche, durch Einsendung eines Grund- und Aufrisses; 3) die Höhe der Summe, welche sie etwa bei größerer Ausdehnung der Arbeit beizusteuern gewillt sind. Die Kosten für Vorbereitung der Wandfläche, Herstellung der Gerüste und der nötigen Requisiten hat der Besteller zu tragen. Aus diesen Meldungen wählt die Akademie die am passendsten scheinende aus und beauftragt einen ihrer Schüler mit deren Ausführung. Die geehrten Vorstände der Stadt- und Landgemeinden sowie die Herren Künstler und Kunstfreunde werden ergebenst gebeten, in ihren Kreisen dieser Aufforderung möglichst weite Verbreitung zu verschaffen.

Der **Verein für dekorative Kunst und Kunstgewerbe**, Sitz in Stuttgart, hat, von der Absicht geleitet, auch die weibliche Kunstfertigkeit und Erfindungsgabe durch Veranstaltung von Wettbewerben zu fördern und zur Entfaltung zu bringen, soeben ein Preisausschreiben für einen **Einsatz mit dazu passender Spitze in Häkelarbeit** erlassen. Breite der Muster beliebig. Länge der Arbeiten ca. 30 cm, mindestens zwei Musterwiederholungen enthaltend. Material und Farbe beliebig. Die Muster müssen noch nirgend veröffentlichte Originalerfindungen der Einsenderinnen sein. Die Beteiligung an diesem Wettbewerb steht der gesamten Frauenwelt offen. Erster Preis 50 ℳ, zweiter Preis 30 ℳ, dritter Preis 20 ℳ. — Einlieferungstermin 15. Mai 1900. Näheres durch den oben genannten Verein.

In **Brüssel** wird eine Ausstellung vorbereitet, welche die Hauptwerke der alten vlämischen Meister von Jan van Eyck bis Bernard von Orley umfassen soll. Aus Museen, Kirchen ꝛc. sind bereits etwa 200 Bilder zur Verfügung gestellt. — In den Sälen des neuen Museums daselbst ist eine Ausstellung religiöser Kunst eröffnet worden, zu deren Glanzpunkten Gemälde von Uhde und Ed. v. Gebhardt zählen.

Inhalt: Die Stellung der Orgel im Gottesdienst. Von Pfr. A. Beutter. (Forts.) — Die Wiederherstellung der Marienkirche in Reutlingen. Von J. M. (Schluß.) — Vom Büchertisch. — Chronik.

Verantwortliche Redaktion: Oberkonsistorialrat Dr. **Johs. Merz** in Stuttgart.
Druck und Verlag von **J. F. Steinkopf** in Stuttgart.

Digitized by Google

April 1900. Zweiundvierzigster Jahrgang. Nr. 4.

für Kirche, Schule und Haus.

Herausgegeben von

Dr. **Johannes Merz,**

Oberkonsistorialrat in Stuttgart.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

Ein wiedergefundener Gemäldecyklus aus dem Winterrefektorium des Klosters Hirsau.

Von Dr. **Paul Weizsäcker**, Calw.

Der reiche Gemäldeschmuck, der einst die Wände der Kirche und der beiden Refektorien in Hirsau zierte, ist uns bekanntlich nur in Beschreibungen erhalten. Aus Beschreibungen Gemälde zu rekonstruieren selbst mit Benützung verwandter Typen ist eine selten zu einem befriedigenden Ergebnis führende Aufgabe. Trotzdem wäre es ein großer Irrtum, wenn man darum das Studium solcher Beschreibungen als nutzlos beiseite liegen lassen zu dürfen glaubte. Die Beschreibung der Fenstergemälde im Kreuzgang zu Hirsau durch den Abt Parsimonius 1579 hat Lessing zu der Entdeckung geführt, daß dort die Bilder der sogenannten Biblia pauperum dargestellt waren, ein Verdienst, das dadurch nicht geschmälert wird, daß er sich das Verhältnis von Vorbild und Nachbildung gerade um-

gekehrt dachte. Bei den Gemälden in der Kirche, 1530—1534 ausgeführt, ist ein Versuch, auch nur ihre Verteilung auf den Wänden festzustellen, bis jetzt mit Ausnahme der Ostwand des Chors ziemlich aussichtslos. Dagegen läßt sich diese Verteilung bei den Gemälden des Sommerrefektoriums, die 1517 fertig wurden, mit Sicherheit bestimmen. Aus den Aufzeichnungen des Parsimonius allein ist dies nicht möglich. Es kommt uns dabei zu Hilfe die Beschreibung eines Mönches vom Jahre 1631, der die Gemälde der beiden Refektorien und des Kreuzgangs mit einer „durch Sachkenntnis ungetrübten Objektivität," d. h. von seinem Vorgänger völlig unabhängig vor den Bildern selbst angefertigt und nur deshalb bisher nicht die gebührende Beachtung gefunden hat, weil man sich bei flüchtiger Durchsicht sagte, daß in diesem Manuskript dasselbe stehe, wie bei Parsimonius.*) Der Hirsauer Anonymus enthält aber auch eine Beschreibung des 1492 ausgeführten Bilderschmucks des Winterrefektoriums, die sich bei Parsimonius nicht findet. Diese setzt uns in den Stand, die Verteilung der Gemälde auf den Wänden größtenteils festzustellen, ja bei denen der östlichen Langwand können wir annähernd sogar die Größe der Bilder berechnen. Diese Wand war 108 Fuß lang, es waren darauf 14 Bilder gemalt, von denen das vierte durch seinen Gegenstand — der Tod mit gespanntem Bogen, darunter das Wappen des Abtes Blasius, des Erbauers des Refektoriums, zu beiden Seiten St. Benedikt und seine Schwester Scholastika mit ihren Wappen, — sich als Sopraporte kennzeichnet. Nehmen wir die Breite der Thüre nach Analogie anderer noch vorhandenen Thüren zu vier Fuß an, so bleiben für die übrigen 13 Gemälde 104 Fuß. Kommt auf ein Gemälde 8 Fuß Breite.

Hier sollen uns nicht die drei Gemälde links der Thüre, (von innen betrachtet) sondern nur die zehn Gemälde rechts davon beschäftigen, die einen ganz eigenartigen Cyklus darstellen, nämlich Bilder zur erbaulichen Erklärung des Vaterunsers.

Der Hirsauer Anonymus beschreibt immer zuerst das Bild mit Angabe des Wortlauts der Spruchbänder und größtenteils auch der Beischriften zur Bezeichnung der Personen, sodann die darunterstehende lateinische Erklärung. Diese Erklärung trägt so ausgeprägt den Charakter einer Originalarbeit, und zwar der Arbeit eines Mönchs, der sich in tiefsinniger Mystik und ganz eigenartigen Allegorien nicht genug thun kann, daß hier die Annahme ausgeschlossen ist, daß etwa der ausführende Künstler diesen Bildercyklus selbst erfunden habe, es müßte denn ein Mönch gewesen sein. Mönche, die das vermocht hätten, gab es aber zu Abt Blasius Zeiten in Hirsau nicht. Nun hatte dieser für die Ausschmückung der Kreuzgangsfenster zu dem Vorbild gegriffen, das ihm die Holzschnittausgabe der sog. Biblia pauperum in 40 Blättern bot. Es lag also nahe, unter den sog. Blockbüchern der Mitte des 15. Jahrhunderts Umschau nach einem Vorbild für die Bilder über das Vaterunser zu halten. Verschiedene Werke über die Anfänge der Holzschneidekunst ließen mich im Stich. Da fand ich in Dutuits Manuel de l'amateur d'estampes, Tome 1, 1 unter anderen, wie Ars moriendi, Biblia pauperum, Apocalypsis, Canticum canticorum, auch ein Exercitium

*) Die nähere Darlegung des Verhältnisses dieser Quellen und ihr Ergebnis für die Rekonstruktion der Hirsauer Räume wird in den Württ. Vierteljahrsheft. 1900, S. 197 ff. gegeben.

super Pater Noster. Die drei beigegebenen Probebilder ſtimmten zwar nicht durchweg mit der Beſchreibung des Hirſauer Mönchs, aber in dem über den Bildern in die Holztafel geſchnittenen Text faſt Wort für Wort mit den in Hirſau unter den Bildern angebrachten Erklärungen. Das Vorbild für den Hirſauer Cyklus war gefunden.

Das Exercitium super Pater Noster iſt ein jetzt äußerſt ſelten gewordenes Werk. Es exiſtieren davon noch drei Ausgaben, jede nur in einem Exemplar, die der erſten und zweiten Ausgabe befinden ſich auf der Nationalbibliothek in Paris, das der dritten auf der Stadtbibliothek in Mons. Dieſem fehlen die zwei letzten Blätter. Sonſt ſtimmt die dritte Ausgabe völlig mit der zweiten überein mit der einzigen Ausnahme, daß am Fuße jeder Platte noch drei Zeilen flämiſchen Textes eingeſchnitten ſind. Sie kann alſo für uns außer Betracht bleiben; ebenſo die erſte, die um zwei Jahrzehnte älter iſt, als die zweite, und den erklärenden Text, ſowie die Inſchriften der Spruchbänder in niederländiſcher Sprache eingeſchrieben, nicht in den Holzſtock eingeſchnitten und abgedruckt zeigt. Für die Hirſauer Wandgemälde kommt nur die zweite Pariſer Ausgabe in Betracht. Denn dieſe hat den erklärenden Text in lateiniſcher Sprache, und zwar wie geſagt faſt durchaus in wörtlicher Übereinſtimmung mit der Beſchreibung von 1631. Außerdem ſind die Tafeln des Pariſer Exemplars hinten mit einer lateiniſchen Paraphraſe des Vaterunſers beklebt, die mit den Worten ſchließt: Explicit expositio figuralis super orationem dominicam.

Beide Schriftchen, das Exercitium und die Expositio figuralis, ſind nach dem Gazophylacium Sognianum sive historia sacra nemoris Sogniae, einem Manuſkript der kgl. belgiſchen Bibliothek aus dem 15. Jahrhundert, das ein Verzeichnis der Werke ihres Verfaſſers giebt, verfaßt von Heinrich van den Bogaerde, (Baumgarten) oder Heinricus ex Pomerio, der, geboren zu Löwen 1382, mit dreißig Jahren in das Auguſtinerkloſter St. Maria zu Groenendal im Wald von Soignes bei Brüſſel eintrat, 1431 Prior des Kloſters wurde, und nach zeitweiligem Aufenthalt in einigen andern Klöſtern desſelben Waldes im Jahre 1469 ſtarb. Er ſchrieb zahlreiche asketiſche und myſtiſche Traktate, darunter nicht weniger als ſechs über das Vaterunſer, worunter einen mit zehn Bildern, und ein Spirituale Pomerium, gleichfalls cum figuris. Dieſer „geiſtliche Baumgarten" iſt ein myſtiſcher Traktat, worin die gläubige Seele unterwieſen wird, ſich zu jeder der 12 Stunden des Tags in frommen Meditationen zu üben. Zwölf Apfelbäume, jeder mit drei Früchten, ſymboliſieren die zwölf göttlichen Eigenſchaften. In den Text ſind 12 Holzſchnitte eingeſchaltet, mit grauer Farbe einſeitig bedruckt, auf beſonderen Blättern, die aber Nummern tragen, welche mit den Kapiteln korreſpondieren, an deren Spitze ſie eingefügt ſind. Eine Inſchrift in leoniniſchen Verſen, die am Fuß jeder Tafel eingeſchnitten ſind, giebt kurz den myſtiſchen Sinn des Bildes wieder, ähnlich wie die erklärenden Texte auf der Tafel des Vaterunſers. Ausgegeben wurde das spirituale Pomerium nach der Notiz am Schluſſe im Jahre 1440. Da Tafeln und Text von Anfang an zuſammengehören, ſo haben wir hier das älteſte Datum eines mittelalterlichen Holzſchnittbuchs, und zwar eines Buchs mit geſchriebenem Text

und gedruckten Tafeln. Die hohe Bedeutung dieſes Werks hat zuerſt eingehend Alvin gewürdigt in den Bulletins de l'academie royale des sciences, des lettres et des beaux-arts de Belgique 2. Serie Bd. 17, Brüſſel 1864, 679—694. Die Tafeln ſind publiziert in den Monuments iconographiques et typographiques de la Bibliothèque royale de Belgique. Ein Probebild enthält der genannte Aufſatz Alvins.

Der Verfaſſer der Texte des Spirituale pomerium und des Exercitium super Pater noster, deſſen voller Titel nach dem Gazophylacium lautet Explanationis figuralis super Pater noster descriptio, iſt alſo eine und dieſelbe Perſon, und die Entſtehungszeit der Texte iſt demnach geſichert. Ebenſo auch die der Bilder zum Pomerium. Laſſen ſich nun aber auch die Bilder zum Vaterunſer zeitlich beſtimmen? Um dieſe Frage zu bejahen, war die Auseinanderſetzung über das Pomerium unerläßlich. Die Bilder zu beiden Werken gleichen ſich im Stil und in der Technik ſo auf ein Haar, daß ſie vom gleichen Künſtler gezeichnet ſein müſſen und jedenfalls auch von demſelben Holzſchneider hergeſtellt ſind. Dutuit (S. 188 f.) macht es in hohem Grade wahrſcheinlich, daß die xylographiſche Ausführung der Bilder in dem Kloſter Groenendal ſelbſt entſtanden iſt. Ob auch der entwerfende Künſtler ein Mönch von Groenendal war, iſt eine andere Frage. Die Bedingungen für eine Pflege der religiöſen Zeichenkunſt innerhalb des Kloſters waren bei Groenendal vorhanden, und insbeſondere Prior Heinrich ſelbſt ſcheint darin geſchickt geweſen zu ſein. Da die erſte Ausgabe des Paternoſter nach dem Stil der Bilder und nach den Koſtümen der Perſonen etwas älter ſein muß — Dutuit ſetzt ſie etwa ins Jahr 1420 — und da der Charakter der Bilder ein ſo durchaus mönchiſcher iſt, ſo nimmt dieſer an, die Bilder dieſer Ausgabe ſeien von Brüdern des Kloſters ſelbſt hergeſtellt worden, bei der Herſtellung der zweiten aber habe der Prior die Mitwirkung eines der zahlreichen Brüſſeler Künſtler in Anſpruch genommen, die häufig und oft längere Zeit in dem Kloſter verweilten, um die Bilder umzeichnen und dann neu ſtechen zu laſſen. Alvin weiſt S. 683 auf die Beziehungen Rogiers van der Weyden zu dem Kloſter hin, Dutuit denkt an Dierk Bonts oder Hugo van der Goes. Die Annahme, daß die Zeichnungen für die zweite Ausgabe von einem berühmteren Künſtler herrühren, hat ihre volle Berechtigung in der ungewöhnlichen Geſchicklichkeit, die die Gruppierung der zum Teil ſehr figurenreichen Bilder, die Behandlung der Gewänder, die Stellungen, die Gliedmaßen, die Köpfe und beſonders auch der ſeeliſche Ausdruck der Geſichter verraten, und die wir einem, wenn auch noch ſo geſchickten Mönch, kaum zutrauen können. Die enge Verwandtſchaft der Bilder mit denen des Spirituale Pomerium aber macht die Entſtehung der zweiten Ausgabe des Vaterunſers ungefähr um dieſelbe Zeit 1440 zur Gewißheit.

Daß nun dieſe Bilder den zehn Wandgemälden in Hirſau zur Vorlage gedient haben, kann trotz mancher Abweichungen im einzelnen keinem Zweifel unterliegen. Dieſe haben ihren Grund teils in der Freiheit, die ſich der auftraggebende Abt bei der Umwandlung der Bilder eines Erbauungsbuchs in Wandgemälde eines Speiſeſaals im Hinblick auf den veränderten Zweck geſtatten durfte, teils wohl auch darin, daß die Bilder, ehe ſie der Hirſauer Mönch 1631 be-

ſchrieb, im Jahre 1606, alſo in proteſtantiſcher Zeit, eine Reſtauration erfuhren, bei der möglicherweiſe manche Spruchbänder eine andere Inſchrift erhielten, teils endlich darin, daß trotz der Reſtauration doch vielleicht manche Figuren in dem unbenützten Raum bereits wieder notgelitten hatten und nicht mehr ganz deutlich zu erkennen waren. Was der Mönch in Hirſau noch ſah und las, war folgendes*), wobei die Abweichungen in den Vorbildern je nach Bedarf in Klammern [ ] oder in beſonderer Spalte daneben geſetzt werden. Offenbare Fehler verbeſſere ich ſtillſchweigend.

Hirſau.	Original.**)
I. Ein Mönch ſitzend, vor ihm ein Engel ſtehend in einem Hofe und in weißen Kleidern. Der Mönch hat einen Zettel (Spruchband) in der Hand, der beſagt:	Der Mönch ſitzt vor einem Kloſter, vor dem ein Bach vorbeifließt, jenſeits desſelben ein Wald mit einem Hirſch; auf den Gewändern iſt eingeſchnitten: Frater, Oratio.
Incurvabo me versus templum sanctum tuaum in timre tuo.	Domine doce me orare.
Der Engel ſpricht: Ab exordio precum tuarum egressus est sermo.	Veni docebo te pater noster.

[Exercitium super pater noster. Or.]

Nota quod tria pertinent ad orationem [orantem]. *Primo* [scil.] spiritualis libertas, quae per alas. *secundo* [fehlt Or] Cordis puritas, quae per albas vestes. *tertio* [et] attentionis actualitas, quae per *aulam* [dicticam] significatur. Qui talis est. *accipere potest* [dignus est accipere] librum cum septem seris. id est dominicam orationem, et solvere signacula eius, ut sequitur. Die zwei letzten Worte fehlen im Original. dicticam iſt wohl ein Fehler des Holzſchneiders für dipticum, das Buch; gemeint ſind die Täfelchen, die der Engel am Gürtel trägt und die in allen weiteren Bildern auch der Mönch hat. Dies ergiebt ſich aus der erſten Ausgabe, Dutuit I 179. In Hirſau ſtand wohl ſtatt aulam — tabulam, was nicht mehr deutlich zu leſen war. Der Mönch und der Engel, der das Gebet bedeutet, kehren auf allen folgenden Bildern wieder. In Hirſau ſcheinen die Bezeichnungen Frater und Oratio ihnen nicht beigeſchrieben geweſen zu ſein, da der Hirſauer Mönch erſt bei der vierten Bitte (VI) bemerkt, daß der Engel die Oratio vorſtellt.

Dieſes Bild, ſowie V und VIII ſind abgebildet bei Dutuit, Manuel de l'amateur d'estampes I, 1.

Hirſau.	Original.***)
II. Gott Vater, der Allmächtige, auf einem Throne ſitzend. Vor ihm kniet Gottes Sohn, ein Abt und eine Äbtiſſin (?).	Mönch und Engel.
Der Vater ſpricht: Tu es filius meus, in quo	Petite et accipietis.

*) Die Beſchreibung der Bilder gebe ich deutſch. **) Abb. S. 56. ***) Abb. S. 57.

mihi complacuit. Der Sohn betet mit erhobenen und zusammengelegten Händen: Pater noster qui es in caelis.
Abt und Äbtissin haben kein Spruchband.

Pater sancte pro eis rogo.
Pater noster qui es.

Text: [Pater noster qui es. O.]*)

Hic nota tria: primo dicens Pater loquitur ut Filius in praesentia Patris, 2° dicens noster dabitur tibi audientia propter Christum fratrem tuum, 3° dicens Qui es captatur dei benevolentia propter divinam dignitatem. Dic ergo secure Pater noster.

Hic nota tria: Primo quod dicens Pater es ut filius in patris presentia. Secundo quod dicens noster. propter Chrm fratrem tuum dabitur tibi audientia Tertio quod dicens qui es. captata est dei benevolentia propter tytuli dignitatem qui sibi est proprius ab eterno. Dic ergo secure. Pater noster qui es.

Die Hirsauer Abweichungen sind hier sehr tiefgehend. Daß für den Mönch und den ihn führenden Engel, die in allen folgenden Bildern wiederkehren, ein Abt und eine Äbtissin eingesetzt sind, zeugt von einer unbegreiflichen Verkennung des inneren Zusammenhangs der Bilder. Daß der Sohn die Eingangsworte des Vaterunsers spricht, statt des Engels, der den Mönch das Vaterunser lehren will, ist wenig passend. Wie wenig der tiefere Sinn des Werks Heinrichs erkannt wurde, davon zeugt das Spruchband Christi, das den ganzen Wortlaut des Eingangs wiedergiebt, während nach der Erklärung des Verfassers in caelis zu der nächsten Bitte gehört. Dort kehrt es auch in der Hirsauer Handschrift wieder, während es in dieser auf dem Spruchband des nächsten Bildes nur heißt: Sanctificetur nomen tuum. Man verstand in Hirsau nicht oder wollte nicht verstehen, was der Verfasser mit seiner Zuteilung des in coelis zur folgenden Bitte beabsichtigt hatte. Man verstand auch nicht Heinrichs Erklärung des qui es (ohne in caelis) und setzte daher propter divinam dignitatem statt propter tituli dignitatem qui tibi proprius est ab eterno. Es liegt auf der Hand, daß Heinrich in dem Qui es eine Anspielung auf den Jehovahnamen Gottes finden wollte (2 Mose 3, 14), die ohne den in Hirsau weggelassenen Ausdruck (tituli) — qui sibi est proprius ab aeterno nicht verständlich ist. So sind die in diesem Bild, d. h. in der Auffassung seiner Figuren und Sprüche vorgenommenen Änderungen nicht zum Vorteil des Bildes ausgefallen; sie stören geradezu den festgefügten Zusammenhang des ganzen Cyklus an dieser Stelle empfindlich.

*) Die Überschriften der einzelnen Texte im Original fehlen in Hirsau durchgängig, weil hier die Texte unter den Bildern standen, eine Überschrift also nicht nötig war. Ich lasse sie im folgenden weg.

III. Gott Vater auf dem Throne ſitzend. Um ihn knieend vier Engel. Ein Mönch und eine Königin. Neben dem Throne ſteht eine (nackte) Jungfrau mit brennender Lampe und die ſelige Jungfrau Maria. Dieſe ſpricht Sanctus, die Jungfrau Sanctus und ein Engel Sanctus. Der Mönch und ein Engel ſprechen knieend Sanctificetur nomen tuum. Über dem Bilde (als Spruchband Gottes): Adhuc *requiescite* [O: sustinete] modicum tempus, donec impleatur numerus fratrum vestrorum.

Hier ſtimmt ſo ziemlich alles mit dem Bild der Pariſer Ausgabe bis auf die fehlenden Worte in caelis auf dem Spruchband des Mönchs. Doch ſcheint der Hirſauer Mönch ſeiner Aufzählung nach noch nicht erkannt zu haben, daß der vierte der Engel und der betende Mönch wieder dieſelben ſind, wie auf allen Bildern. Die brennende Lampe der Jungfrau ſieht auf dem Pariſer Bild eher wie ein Kelch aus. Die Kelche ſpielen auch in mehreren folgenden Bildern eine große Rolle, ſo daß auch hier die Lampe eine willkürliche oder unabſichtliche Änderung iſt.

Die Erklärung, die alſo bei dieſer Bitte in Hirſau nicht ganz auf das Bild paßt, lautet hier und im Original faſt völlig gleich: Hic nota in coelo tres sanctorum affectiones, *prima* [primo] beatae Mariae ad nuptiarum celebrationem, *secunda* [secundo] angelorum ad Jherusalem perfectam consummationem, *tertia* [tertio] animarum ad corporum *glorificationem* [glorificam unionem] propter *quod* [quae sik] ter sanctus clamant. Ut igitur ipsis in tua affectione sis conformis, ora dicens: *in caelis sanctificetur nomen tuum* [In celis ut supra].

IV. Eine Burg mit Feuerflammen, darinnen zwei Seelen, denen ein herbeifliegender Engel einen Trunk reicht, und dabei den Spruch: Miseremini mei, saltem vos amici mei; und die eine Seele ſpricht zu dem ſie labenden Engel: Consolationes tuae laetificaverunt *animam meam* [Or. me.]. Eine Seele wird durch einen Engel vor das Angeſicht Gottes getragen. Spruch: *Angeli portabunt te* [Educta sum e carcere]. Der Mönch und der Engel betet mit gebeugten Knieen: *Adveniat regnum tuum.* Ein dreifacher Menſch (ſo anſtatt: drei Männer) liegt auf dem Boden: ein Jude [Judaeus], ein Heide [Paganus], auf den ein Hund zueilt, und ein malus Christianus, dem ein squalandus ſich nähert.

Faſt alles übereinſtimmend mit dem Original. Die drei Männer liegen hier in einem Sumpf, die Bezeichnung des Juden und Heiden iſt im Pluralis beigeſchrieben. Der squalandus iſt in dem Bild eine Schlange.

Erklärung: Hic nota in Purgatorio tres *esse* [fehlt O.] animarum afflictiones, prim*a* [o] quia in tetro carcere vinculantur. secund*a* [o] quia poenis graviter cruciantur. tertia [o] quod a suis praemiis elongantur. Et quia se ipsos non possunt iuvare, pro eis roga ita dicens: Adveniat regnum tuum capti[vi]s in purgatorio liberatis.

V. Gott Vater, vor dem ein Engel und ein Mönch knieen, betend: Fiat voluntas tua sicut in coelo et in terra. Dabei ſteht ein Frommer mit einem Kelch in der Hand, bezeichnet als Bonus Christianus mit dem Spruch: Gratia

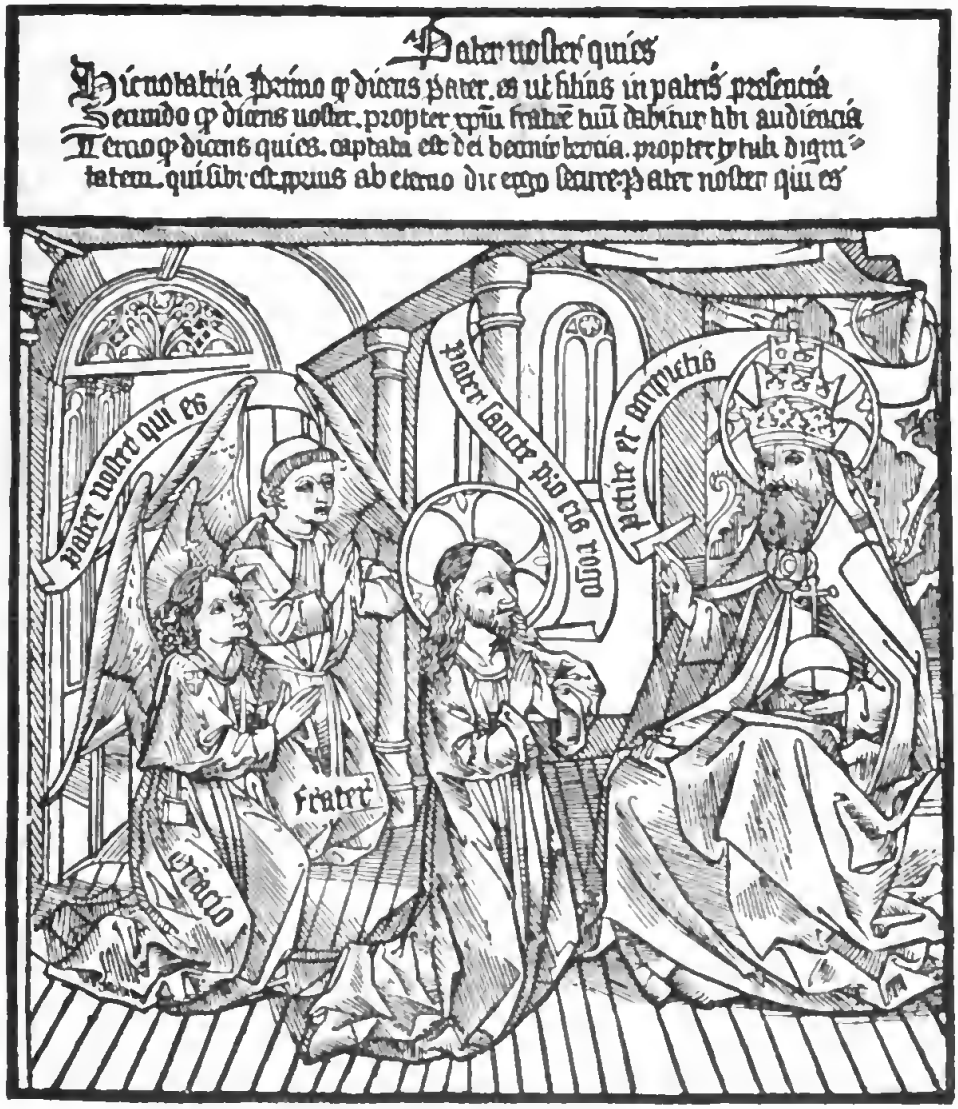
Dei sum id quod sum. Und ein anderer Engel mit dem Spruch: Qui stat, videat ne cadat.

Zwei Krieger mit umgekehrten goldenen Kelchen: mali Christiani: Ducamus in bonis dies nostros.

Drei andere, deren Kelche zu ihren Füßen zerbrochen auf dem Boden liegen:

Infideles; Quis est Christus quem tu persequeris (!). Im Original ſind das die Judaei, die viel paſſender ſprechen: Quis est Jhesus, filius fabri. Bis hieher ſtimmt alles bis auf dieſe Ausnahme. Die letzte Gruppe bilden im Original die Pagani, gleichfalls mit zerbrochenen Kelchen. Ihre Geſtalten ſtimmen mit des Hirſauers Beſchreibung ſo ziemlich: der vorderſte hat einen langen, prieſterähnlichen Talar, den zweiten bezeichnet er als Mönch und den dritten als Pilger, und ſie ſehen in der That im Original ſolchen ähnlich, ſtellen aber hier Heiden vor, wie die Beiſchrift pagani und der Spruch des erſten verrät: Quis est dominus noster. In Hirſau aber wurden aus dieſen drei

Heiden ein jüdiſcher Prieſter, ein Mönch und ein Pilger gemacht, und dem erſten entſprechend ein anderer Spruch gegeben: Si vis ad vitam ingredi, serva mandata. Da man nun hier einen Juden hatte, ſo mußten die Judaei der vorhergehenden Gruppe des Originals in Infideles verwandelt werden. In der Erklärung ſind Judaei und pagani als Infideles zuſammengefaßt, was zu der



Änderung der Bezeichnungen und Sprüche im Bilde mit Veranlaſſung gegeben haben mag, während die Figuren offenbar unverändert herübergenommen wurden.

Die Erklärung lautet: Hic nota *tres in saeculo* [in saeculo tres, die Wortſtellung des Originals iſt bedeutungsvoll] vivorum defectiones. 1. Habentium voluntates adhuc fractas, quales sunt *infideles.* 2. Habentium perversas, quales sunt *mali Christiani.* 3. Habentium imperfectas, quales sunt boni. Et quia voluntates in coelo sunt integrae, rectae et perfectae, ideo ut *nunc* [sic] in terra fiat *ora dicens: Fiat voluntas tua.* [Ora ut supra etc.]

(Schluß folgt.)

Die Stellung der Orgel im Gottesdienst.

Von Pfarrer A. Beutter in Rothenberg. (Fortsetzung.)

Dieselbe auffallende Ignorierung der Orgel finden wir in den zu Luthers Lebzeiten und unter seiner Mitwirkung herausgegebenen sächsischen Kirchenordnungen. In dem von Melanchthon 1528 verfaßten, von Luther 1538 neu herausgegebenen und revidierten „Unterricht der Visitatoren an die Pfarrherren im Kurfürstentum Sachsen" erwartet man eine Äußerung über den Gebrauch der Orgel in dem Abschnitt „von menschlicher Kirchenordnung"; er enthält wohl Anordnungen über die Verwendung deutscher und lateinischer Gesänge im Gottesdienst, dagegen nichts über die Orgel. In den Kursächsischen Visitationsartikeln von 1529 wird den Räten und Städten befohlen, „darob zu sein, daß den Pfarrern, Predigern, Kaplan, Kirchnern ihr Lohn und Einkommen werde auf einen genannten Tag eingemahnet;" wo bleiben die Organisten? In der Wittenberger Kirchenordnung von 1533, den sächsischen Visitationsartikeln vom gleichen Jahr, der Reformatio Wittebergensis von 1545, den Sächsischen Generalartikeln von 1557, und selbst noch in der Kursächsischen Kirchenordnung von 1580, einer der ausführlichsten Kirchenordnungen der zweiten Hälfte des sechzehnten Jahrhunderts, — überall dasselbe Stillschweigen über den Gebrauch der Orgel im Gottesdienst. Man könnte auf den Gedanken kommen, sie sei aus den Wittenberger Kirchen gänzlich verbannt oder zum Schweigen verurteilt gewesen, wenn man nicht ein unfehlbares Zeugnis dafür hätte, daß sie da war und benutzt wurde, das Itinerarium des Wolfgang Muskulus vom Jahr 1536, ein für unsere Frage sehr wertvolles Dokument. So bleiben für das Stillschweigen der genannten Gottesdienstordnungen nur zwei Erklärungen übrig: entweder ist in Bezug auf die Orgel und ihren Gebrauch in der neuen Kirche alles beim Alten geblieben bis auf geringfügige, selbstverständliche Änderungen, so daß das Bedürfnis einer Neuordnung nicht vorlag, oder hat man die Orgel sozusagen als einen absterbenden Ast am Baum des Gottesdienstes angesehen, den man einstweilen wie so manches andere aus Rücksicht auf Sitte und Brauch stehen ließ mit dem Vorbehalt, ihn später gelegentlich zu beseitigen. Man wird beide Erklärungen zusammennehmen müssen, um das Richtige zu treffen. Thatsache ist sowohl das eine, daß der Orgel in der evangelischen Kirche zunächst keine anderen Aufgaben zugewiesen wurden, als die sie schon in der römischen gehabt hatte, wie das andere, daß die Reformatoren kein Interesse an ihrer Erhaltung und eine geringe Meinung von ihrem Werte hatten. Luther hat sich gelegentlich geringschätzig über sie geäußert: „Inventa sunt hic lenimina quaedam sensuum, per organa musica et cantuum varietates, sed nihil ad spiritum, qui etiam magis illis extinguitur, istis tittilationibus." Der Glaube „kann wohl mehr sein bei einem Müllerknecht, denn in allen Papisten, und kann mehr erwerben, denn alle Pfaffen und Mönche mit ihren Orgeln und Gaukelwerk, wenn sie gleich mehr Orgeln hätten, denn jetzt Pfeifen drinnen sind." Besonders bezeichnend für Luthers Stellung aber ist die Anordnung in der Gottesdienst-

ordnung für die Wittenberger Schloßkirche vom Jahr 1525, wo die Mitwirkung der Orgel bei der Meſſe gänzlich ausgeſchloſſen und im übrigen nur für das Tedeum in der Mette und für die deutſchen Geſänge der Kanoniker zugelaſſen wird, mit der Begründung: quando jam illic sunt.*)

Luthers Abneigung gegen die Orgel verliert übrigens viel von ihrer Unbegreiflichkeit, wenn man weiß, wie es um die Kunſt des Orgelbaues und Orgelſpieles in der Reformationszeit beſtellt war. Das Orgelſpiel entartete damals zur geiſtloſen Koloratur, es glich der „öden unendlichen Steppe, die nur Eine Grasart hervorbringt.“**) Man höre, wie der tüchtige Wittenberger Organiſt Hermann Fink um 1556 das Orgelſpiel ſeiner Zeit ſchildert:***) Die Organiſten „verurſachen leeren Lärm ohne irgend etwas Angenehmes. Damit ſie aber den Ohren der ungelehrten Zuhörer leichter ſchmeicheln und wegen ihrer Fertigkeit Bewunderung erregen, ſo laufen ſie bisweilen eine halbe Stunde lang mit den Fingern über die Taſten herauf und herunter und hoffen auf dieſe Weiſe durch jenen anmutigen Lärm mit Gottes Hilfe das Größte zu erreichen; es kommt aber nur etwas ſehr Dürftiges heraus, eine lächerliche Maus ſtatt eines Berges; fragen nicht darnach wo Meiſter Menſura, Meiſter Taktus, Meiſter Tonus und ſonderlich Meiſter bona fantasia bleibe. Denn nachdem ſie eine ziemliche Zeit einſtimmig auf den Taſten mit großer Schnelligkeit umhergeirrt ſind, ſo beginnen ſie eine zweiſtimmige Fuge, und mit beiden Füßen auf dem ſogenannten Pedale arbeitend, fügen ſie die übrigen Stimmen hinzu. Eine ſolche Muſik iſt aber den Ohren, ich will nicht ſagen ſachverſtändiger, ſondern nur geſunder und richtig urteilender Menſchen ebenſo angenehm als Eſelsgeſchrei.“ Wenn dieſe erbauliche Schilderung auch nur einigermaßen getreu iſt, dann muß man ſich nur wundern, daß Luther nicht noch viel ſchärfer über die Orgel geurteilt hat. Weſſen die damaligen Organiſten fähig waren, mag man aus einer von Ritter****) zitierten Äußerung von Luthers Freund Johannes Mathesius entnehmen; er eifert: „Die Schlacht von Pavia, Buhliedlein und Gaſſenhauer auf der Orgel in der Kirche ſchlagen, iſt gut fiedleriſch und ſackpfeiferiſch.“

Von Breuz iſt mir nur Eine Äußerung über die Orgel bekannt geworden. In der 14. Homilie de poenitentia verteidigt er den Geſang beim Gottesdienſt: „Siehe da, einige ſtürzen nach der Predigt aus der Kirche, als ob einer die Kriegstrompete geblaſen hätte, andere ſchämen ſich zu ſingen, und doch iſt keiner höher als David, der König und Prophet ... Das Evangelium iſt eine Kraft Gottes zur Seligkeit und bekommt durch die Muſik noch mehr Stärke. Die Orgel wird dazu gethan, damit wir durch ſie vermahnet werden, zu hören auf das, was an dieſem Tage gelehret wird.“

Außerdem beſitzen wir ~~von ihm~~ eine Homilie De cantu ecclesiastico et Organo; es iſt die vierzehnte unter den im Jahre 1545 im Druck erſchienenen 25 Homilien de poenitentia. Er nimmt hier den (Kunſt-) Geſang und das Orgelſpiel nach-

*) Näheres bei Rietſchel a. a. O. S. 19 f.

**) Ritter a. a. O. I 104.

***) Ambros, Geſchichte der Muſik III 438.

****) a. a. O. I 121.

drücklich in Schutz gegen die Gegner, die passim indignantur et vulgant veterem et papisticam impietatem in ecclesia servari, und tadelt sie scharf, daß sie immer noch nicht gelernt haben, in quo vere constet Christianismus. Daß Mißbrauch getrieben worden ist mit diesen Dingen, giebt er zu, warnt aber davor, das Kind mit dem Bade auszuschütten. Quod impium est, separandum est, et quod utile fuerit, eo utendum est. Stultum esset omnes ritus ecclesiasticos, quibus papistica impietas suam opinionem affixerat, penitus abjicere, cum possimus utile ab impio separare. Er ist auch nicht der Meinung, daß Gesang und Orgelspiel höchstens ad mitigandum temporis taedium gut seien. Sie haben eine longe major utilitas. Cantus ecclesiasticus a cantantibus intellectus est pars praedicationis verbi Dei. Dem praedicatio ist, sagt Brenz, ein generale vocabulum et habet sub se multas species, von denen die Predigt im engeren Sinn nur eine, allerdings die praecipua ist, der publicus cantus aber eine andere. Und wenn schon die Musik überhaupt erfahrungsgemäß eine so große Macht über das menschliche Gemüt hat — Brenz schildert sie in beredten Worten voll dichterischen Schwunges — wie viel mehr muß dies bei der Kirchenmusik der Fall sein; denn quae in ecclesia cantantur, ea constant verbis sacrae scripturae, diese aber sind an sich schon eine Kraft Gottes zur Seligkeit, und wenn accedit praeterea musica, multo majorem efficaciam habebunt. Die Orgel aber wird hinzugethan tanquam insignis nota, qua admoneamur ad observationem rerum quae eo die docentur.

Die Kirchenordnungen der Reformationszeit übergehen, wie dies schon oben bezüglich der Wittenbergischen bemerkt ist, die Orgel meist mit Stillschweigen, so auch die von Brenz verfaßten Kirchenordnungen für Hall 1526 und 1543 (dagegen wird die Orgel erwähnt in derjenigen von 1615), die Eßlinger von 1534, die Württembergischen von 1536, 1553 und 1559. Am meisten finde ich sie berücksichtigt in den Kirchenordnungen Bugenhagenscher Provenienz. In den in Betracht kommenden Stellen wird durchweg ihr Gebrauch verteidigt, aber dem Mißbrauch gewehrt. Die früheste Erwähnung finde ich in der von Bugenhagen entworfenen und für viele andere Kirchenordnungen vorbildlich gewordenen Braunschweigischen Kirchenordnung von 1528. Hier heißt es: „De wile ok nicht Vchristlich is orgelspil, alse im Psaltere steyt, wen me nicht bolenlede (Buhlenlieder), sunder psalme vnde geistlicke senge spelet, schal eine iewelik kerke oreem Organisten toseggen etlick lohn, dat he wete dat he vp sulken denst to waerden vorplichtet sy." Die Hamburger Kirchenordnung von 1529 setzt im 31. Artikel die Besoldung der vier Organisten auf je fünfzig Mark und freie Wohnung fest; für Kasualfunktionen (bei Hochzeiten) haben sie ein „drauckgeld" zu beanspruchen. Im übrigen werden sie mit ihren Frauen auf Nebenverdienst, namentlich durch Musikunterricht, verwiesen, da sie ja durch ihren Dienst nur Sonntags, Donnerstags und Samstags in Anspruch genommen, sonst aber die ganze Woche frei seien. Diese Bestimmungen werden in der Kirchenordnung für Lübeck 1531 wörtlich wiederholt. Interessant ist die Besoldungsskala in der angehängten Ordnung der Stadt Mollen: sämtliche Kirchendiener erhalten freie Wohnung, daneben der Pastor hundert

rheinische Gulden, der Kaplan hundert lübische Mark, der Schulmeister sechzig Mark und zwei Drittel vom Schulgeld; dessen Gehilfe, zugleich Küster, dreißig Mark, ein Drittel des Schulgelds, den „Hauspfennig" und sein „drunckgelt", der Organist fünfundzwanzig Mark). Der Artikel der Mindenschen Kirchenordnung von 1530 von den Organisten ist ganz der Braunschweiger nachgebildet. In der Bremer Kirchenordnung von 1534 wird der Gebrauch der Orgel folgendermaßen verteidigt: „Orgelen vnde Musica, de fry sym, noch gebaden noch vorbaden, mach me gebruken ... alse eine trammete edder süs ein geschrey, dar de minschen mede beweget werden, vnde orsake auerkamen vnde tho bidden vnde flitich Gades wort tho hören." Einen anderen Gesichtspunkt macht die Pommernsche Kirchenordnung von 1535 zu Gunsten der Orgel geltend: „Organisten schölen ynn groten Steden gehalden werden und ehrlick besoldet, tho ehren der Musica, damit se nicht vörgha. Wor men ydt önerst nicht vormach, ysset nicht eyn nödich Gadesdenste." Dieselbe Motivierung kehrt wieder in der ebenfalls Bugenhagenschen Kirchenordnung für Braunschweig von 1543: einen Organisten zu halten „is ehrlick vnd is ock gud der kunst Musica tho denste." In der „Kirchenreformation des Fürstentums Churlandt und Semigallien 1570 wird gesagt: „Dar man die Orgeln oder Musica zu gebrauchen hat, sol von den Cantoribus geordnet vnd bestellet werden. Wie denn geschrieben stehet: Laudate Deum in chordis et organis. Psalm 150." Und schließlich sei noch der betreffende Passus aus der Straßburger Kirchenordnung von 1598 angeführt: „Gleichwie wir nicht billigen könnten noch sollen den vielfältigen Mißbrauch, welcher im Papsttum mit dem Gesänge und den Orgeln getrieben worden, also könnten wir auch derjenigen Fürnehmen nicht loben noch gut heißen, welche den Gesang und das Orgeln als eitel päpstlichen Sauerteig aus der Kirche allerdings ausmustern. — Was aber die Musicam figuratam und die Orgeln anbelanget, bringet es die Erfahrung selbst mit sich, daß dadurch der Zuhörenden Herzen und Gemüter ermuntert und erfrischet werden, Gott den Herrn auch mit ihrem Mund und Gesang desto fröhlicher zu loben und zu preisen." (Ritschel S. 28 u. 32).

Diese Zitate zeigen, daß man immerhin einige Mühe hatte, der Orgel das Heimatrecht in der Kirche zu wahren. Sie geben uns auch einen Begriff davon, welches die Argumente waren, womit man die Orgel verteidigte und ihren gottesdienstlichen Gebrauch rechtfertigte. Bugenhagen befürwortet die Beibehaltung der Orgel „zu Ehren der Musika, damit sie nicht vergehe." Dadurch ist die gottesdienstliche Frage ebenso mit einem fremdartigen Gesichtspunkt verquickt, wie wenn Luther die lateinischen Gesänge in der Messe beibehalten wissen wollte aus Rücksicht auf die Jugend, damit die Kenntnis der Sprachen nicht abhanden komme. So wenig diese Rücksicht die Verdrängung der lateinischen Sprache aus dem evangelischen Gottesdienst hat verhindern können, ebenso wenig würde jener rein künstlerische Gesichtspunkt ausgereicht haben, um der Orgel ihre Stelle im Gottesdienst zu wahren.

Tiefer geht die Bremer Kirchenordnung, wenn sie dem Orgelspiel die Aufgabe anweist, die Aufmerksamkeit auf die nachfolgende Predigt zu

lenken und zum Gebet zu mahnen, so wie der öffentliche Ausrufer durch seine Schelle die Aufmerksamkeit erregt für das, was er zu verkündigen hat. Nur muß man gestehen, daß für diese Aufgabe die Glocken weit tauglicher sind und vollkommen genügen; wozu daneben noch die Orgel? Auf die richtigen und allein wahrhaft stichhaltigen Gesichtspunkte für die Würdigung der Orgel führten die biblischen, vorzugsweise alttestamentlichen Stellen, in denen die Musik als ein Mittel zur Erhebung des Gemüts oder als der natürliche Ausdruck solcher Erhebung erscheint. Die Verteidiger der Orgel berufen sich mit vollem Recht auf Saul, dessen Trübsinn durch Davids Saitenspiel verscheucht wurde, auf Elisa, der durch die Musik für den Empfang prophetischer Offenbarung disponiert wird (2 Kön. 3), auf die Verwendung der Instrumentalmusik bei Festen und Hochzeiten (1 Chron. 15, Jer. 33, 11, Joh. 3), auf den als Text zu Orgelpredigten besonders beliebten 150. Psalm (wo die Vulg. [illegible] mit organum wiedergiebt). Eine vortreffliche Zusammenstellung all dieses biblischen Beweismaterials und eine durchaus sachgemäße Verwertung desselben findet man in der mehrerwähnten Ulmischen Orgelpredigt von 1624.

Die Hauptinstanz der Gegner blieb immer die Unverständlichkeit des Orgelspiels — heute noch ein aller Beachtung werter Punkt — und der mit der Orgel getriebene höchst unerbauliche Mißbrauch. Was das erste betrifft, so konnten sie sich auf den Kanon berufen, den Paulus 1 Kor. 14 bezüglich des Zungenredens in der Versammlung aufstellt. Man vergleiche das oben mitgeteilte Zitat aus der Reform. eccl. Hassiae. Immerhin traf der Vorwurf nur einen Teil des Orgelspiels, nämlich die freie Produktion. Was der Organist im Gottesdienst vortrug, das waren doch in der Hauptsache „abgesetzte" d. h. auf die Orgel übertragene, ursprünglich für den Chor bestimmte Gesänge (daher sich auch der Ausdruck „Orgelsang" findet, z. B. in der Hamburger Kirchenordnung von 1529), keineswegs Originalkompositionen für die Orgel. Da galt es also nur Vorsorge zu treffen, daß nur solche Gesänge gespielt wurden, die der Gemeinde bekannt waren und kirchlichen Charakter trugen. So schärft die Braunschweiger Kirchenordnung von 1528 ein, daß auf der Orgel nicht Buhlenlieder, sondern Psalmen und geistliche Gesänge gespielt werden. Ähnlich die Hamburger von 1539: „De Organisten scholen sick entholden, weltlicke, schimpflicke und untüchtige Lede in der Kerken tho spelende;" die Bergedorfer 1544: Die Orgeln mag man gebrauchen, „de Psalmen und den vorgemeldten Kerkgesang darup spelen." Die Hoyasche Kirchenordnung von 1573 enthält in Sect. III u. a. die Bestimmung, daß die Organisten fleißig ihres Dienstes wahrnehmen und nicht weltliche Lieder schlagen sollen. Die Straßburger von 1598 verordnet, daß der Organist „vor und unter dem Gesang der Kirche nicht fremde Stücke und Motetten schlage, sondern eben dasjenige, was hernach die Gemeinde singen soll." Die Kirchenordnung von Rothenburg a. d. J. 1611 will, daß die Orgeln vor allem zur Ehr des allmächtigen Gottes und Aureizung der Herzen und Gemüter gebraucht werden, „welches geschieht, wann anders nichts, dann christliche geistliche Motetten, Psalmen und Gesänge gespielet und durch Verlängerung derselben die Zuhörer an anderem, so not-

wendiger und mehr verstanden wird, nicht verhindert oder aufgehalten werden." In der Ulmischen Orgelpredigt heißt es, die Organisten sollen „zusehen, daß sie nicht leichtfertige Lieder, Kuranten, Passametzen, Täntz, andere ungezimliche Melodeyen mehr in der Kirchen schlagen," vielmehr „bei den alten gewöhnlichen gravitätischen Kirchenstücken verbleiben und nicht aus einer Kirchenorgel eine Gastorgel machen." Und noch die revidierte Kirchenordnung für Mecklenburg 1650 muß den Organisten befehlen, „im Schlagen allzeit sich der Psalmen, guten Choralgesangs und Muteten zu befleißigen und aller Leichtfertigkeit und weltlicher Lieder sich zu enthalten." Wenn der Organist sich nach diesen Anweisungen richtete, so konnte der Vorwurf der Unverständlichkeit nicht füglich aufrecht erhalten werden, auch dann nicht, wenn an die Stelle der einfachen Übertragung dieser Gesänge auf die Orgel eine mehr orgelmäßige Bearbeitung derselben trat, wenn nur die Melodie der Gemeinde wohlbekannt war. So enthält das cellische Tabulaturbuch von 1601 (cf. Ritter I 106) lauter orgelmäßige Bearbeitungen der sog. Katechismuslieder, die nach einer festen Ordnung im Gottesdienste wiederkehrten und darum der Gemeinde wohl vertraut waren. Auch das Beispiel, das Ritter mitteilt (Nr. 72 seiner Beispielsammlung), eine Bearbeitung von „Allein Gott in der Höh sei Ehr", ist trotz der kunstvollen Arbeit durchaus verständlich gehalten — zumal für die damalige Gemeinde, die durch den Figuralgesang des Chors viel mehr an die Polyphonie gewöhnt war als wir heutzutage.

Was aber den Mißbrauch der Orgel betrifft, so bestand dieser in der Kirche der Reformation ebenso wie in der alten Kirche teils darin, daß unpassende weltliche Gesänge oder Tänze auf der Orgel geschlagen wurden — was die bereits zitierten Stellen der Kirchenordnungen rügen —, teils darin, daß das Orgelspiel die anderen Teile des Gottesdienstes zu überwuchern und in den Hintergrund zu drängen drohte. Davor wird an vielen Stellen in den Kirchenordnungen gewarnt. „In der Misse schal man yd nicht lange maken, dat de Predike nicht werde verhindert, vnd dat de Leyen dar ock ruhm hebben, Christum mit düdeschem gesange to lauende. Doch na der Predike in der Misse schal man nicht vp den Orgelen spelen, sondern alleine des Auentmals Christi dar wahr nemen." (Braunschweig 1543) — Wo Orgeln in den Kirchen sind, mag man die Psalmen und den Kirchengesang darauf spielen, „doch also, dat dat Volk de ganzen Psalme tovore singe vnd up der Orgeln, wat gesungen is, alleine na spele." (Bergedorf 1544) — Es „soll in allwege dahin gesehen werden, daß solche figurata musica und das Orgeln weder das gemeine Gesang der ganzen Kirchen noch den übrigen Gottesdienst mit Predigen und Beten verhindere und zu lang aufhalte." (Straßburg 1598). — „Die Musicam figuralem und Orgeln anbelangend soll man der Kürze sich befleißen und dahin sehen, daß weder das gemeine Gesang der ganzen Kirchen noch der übrige Gottesdienst dadurch verhindert werde." (Hanau 1659). — „Der Organist soll mit seinem Schlagen sich auch nach Gelegenheit der Zeit richten, damit der Prediger auf den gewöhnlichen Glockenschlag anfahe und zwischen den Psalmen und anderen Gesängen vor und nach der Predigt nicht zu lange geörgelt werde." (Mecklen-

Digitized by Google

burg 1650). Es soll „dahin gesehen werden, daß die Musica figurata und das Orgeln weder das gemeine Gesang der ganzen Kirchen noch den übrigen Gottesdienst verhindere und zu lang aufhalte." (Nördlingen 1650). „Die Psalmen und andere geistreiche Lieder oder Gesäng vor und nach der Predigt sollen nicht also kurz abgebrochen, sondern ganz, wo sie nicht gar zu lang, durchgesungen; insonderheit die Figuralmusik (darunter ist auch die Orgel begriffen), wo die gebräuchlich, vor der Predigt, vor dem Choral und etwas zeitlicher, damit die Predigtstund nicht geschwächet werde, nach der Predigt aber nach verrichtem Choral angestimmet werden, damit der gemeine Mann bei seinem Gesang und Choral erhalten werde" (Württemberg 1652; cf. Cynos. oecon. eccles. Virt., 18. Kap.) — Man soll mit dem Orgeln „dem teutschen Choral in der Kirchen nichts verhinderlich sein, weil an diesem mehr dann an jenem (indem der wenigste Teil der anwesenden Pfarrkinder, was musiziert wird, verstehet oder sein Amen dazu sprechen kann) gelegen ist." (Limpurg 1666).

Fassen wir die bisherigen Ausführungen zusammen, so ergiebt sich, daß die im Anfang der Reformation teils durch den reformierten Puritanismus, teils durch die koloristische und anderweitige Entartung des Orgelspiels gefährdete Stellung der Orgel im Gottesdienst sich gegen Ende des sechzehnten Jahrhunderts und in der ersten Hälfte des siebzehnten mehr und mehr befestigt. Vereinzelter Widerspruch wird zwar immer noch laut, zuweilen gröbsten Kalibers, wie in der Schrift eines gewissen Johann Gottfried Zeidler „Sieben böse Geister, welche heutiges Tages gutes Teils die Küster oder sog. Dorfschulmeister regieren," worin die „opinio cultus, als wäre das Orgeln ein Stück Gottesdienstes" aufs heftigste bekämpft und u. a. gesagt wird, der Priester sei wohl zu entschuldigen, wenn er so wenig zu einer Orgel oder Positiv raten wolle als zu Stücken und Karthaunen auf die Kirchtürme zu pflanzen und solche unter dem Gottesdienst an hohen Festen loszuschießen. (Siona 1893, S. 88 f.) Aber solche Stimmen vermochten nicht zu hindern, daß der Gebrauch der Orgel immer allgemeiner wurde, daß sie von den Städten aus das Land eroberte und mehr und mehr zu einem unentbehrlichen Ausstattungsstück eines evangelischen Gotteshauses wurde. Diesen Umschwung in ihrer Wertschätzung aber verdankt sie dem Umstande, daß im Laufe des siebzehnten Jahrhunderts eine tiefeinschneidende Änderung in ihrer gottesdienstlichen Verwendung eintrat. Wir werden im folgenden darzulegen haben, worin diese Änderung bestand, wie sie sich anbahnte und durchsetzte und welche Folgen sie für die musikalische Gestaltung des Gottesdienstes gehabt hat.

(Fortsetzung folgt.)

Chronik.

Anton Appun, Organist an der französischen Kirche in Hanau, † daselbst am 13. Januar, 61 Jahre alt.

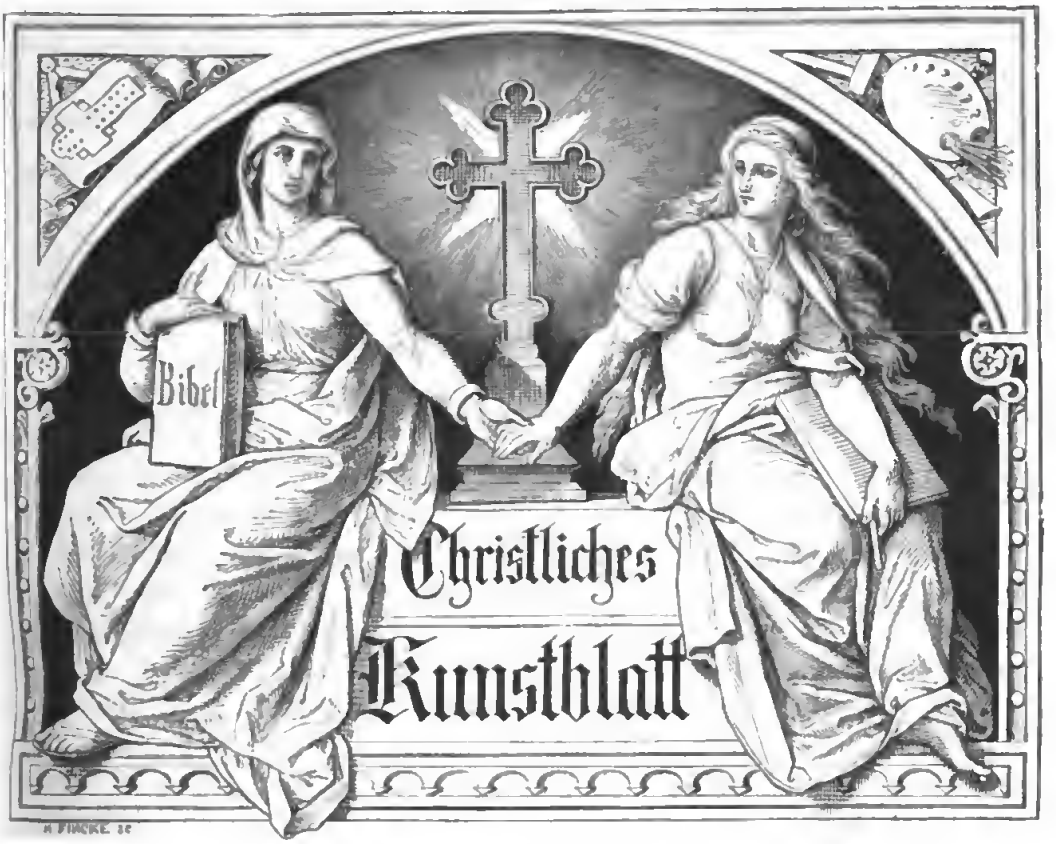
Inhalt: Ein wiedergefundener Gemäldecyclus aus dem Winterrefektorium des Klosters Hirsau. Von Dr. Paul Weizsäcker, Calw. — Die Stellung der Orgel im Gottesdienst. Von Pfr. A. Beutter. (Forts.) — Chronik.

Verantwortliche Redaktion: Oberkonsistorialrat Dr. **Johs. Merz** in Stuttgart.
Druck und Verlag von **J. F. Steinkopf** in Stuttgart.

Nebst einer Beilage von Chr. Herm. Tauchnitz in Leipzig.

Digitized by Google

Mai 1900. Zweiundvierzigster Jahrgang. Nr. 5.



für Kirche, Schule und Haus.

Herausgegeben von

Dr. Johannes Merz,

Oberkonsistorialrat in Stuttgart.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

Ein wiedergefundener Gemäldecyklus aus dem Winterrefektorium des Klosters Hirsau.

Von Dr. Paul Weizsäcker, Calw. (Schluß.)

VI. Eine Königin [Caritas] sitzt an einem Tische auf einem Throne mit dem Spruchband: Venite filii audite me timorem domini docebo vos. Neben ihr sitzt ein frommer Laie zur Rechten, ein anderer zur Linken, ein dritter steht. Der letztere spricht: Bonus est panis naturae, der zweite: Melior est panis gratiae, der dritte: Optimus est panis gloriae. Auf dem Tisch drei Brote mit den Aufschriften: Panis naturae. Panis gratiae. Panis gloriae Ein Engel kniet mit einem Mönche. Bei dem Engel steht: Oratio. Der Mönch betet zu Gott dem Vater, der in einer Wolke erscheint: Panem nostrum quotidianum da nobis hodie. Ein gewappneter Krieger, den Timor domini vorstellend, mit dem Spruch: Timentibus Deum nil deest.

Hie nota tres panes in via necessarios ad faciendam dei voluntatem. Primus est naturae ad naturalem sustentationem. Secundus est gratiae ad spiritualem profectionem. Tertius est gloriae ad animae cum deo unionem. Hie igitur ora eum filiis gratiae *dicens* [*O.* ut supra]: Panem nostrum quotidianum da nobis hodie.

Die Übereinstimmung der Hirsauer Beschreibung mit dem Original ist hier so vollständig, als man irgend wünschen kann. Nur die Beischrift Caritas bei der „Königin" fehlt. Die Beischrift Oratio bei dem Engel wird hier zuerst erwähnt.

VII.*) Gott Vater in den Wolken: Exemplum dedi vobis ut ita faciatis. Gott der Sohn nackt mit fünf Wunden: Haurite de fonte sanguinis mei. Eine Königin mit einem Kelche in der Hand [Caritas]; eine andere Königin gleichfalls mit einem Kelche [wiederum Caritas]: Calix meus inebrians quam praeclarus est. Hinter ihr eine Jungfrau mit zwei Krüglein [Pietas]: Eadem mensura qua mensi fueritis, remetietur vobis. Ein Mönch ebenfalls mit einem Kelche: In multis offendimus omnes; drei andere knieend mit Kelchen: Commissione. Omissione. Remissione. Drei schöpfen mit Kelchen aus dem Quell. Der Mönch und der Engel knieend. Oratio: Et dimitte nobis debita nostra sicut et nos dimittimus debitoribus nostris.

Erklärung: Hie nota triplex debitum filiorum gratiae, in quod ipsi quotidie eadunt: Primum est commissionis, quia Deum non diligunt ex toto corde. Secundum est omissionis, quia non ex tota anima. Tertium [est] remissionis, quia non ex tota virtute. [Pro] quibus debitis tibi et fratribus dimittendis ora dicens [fehlt O, dafür ut supra]: Et dimitte nobis debita nostra etc.

Auch hier stimmt im Wesentlichen alles überein. Die Inschrift: in multis offendimus omnes hat der Hirsauer irrtümlich dem ersten Mönche, dem vielmehr das Wort commissione zukommt, zugeschrieben, statt dem einen der aus der Quelle schöpfenden Männer, so daß anscheinend eine Person mehr herauskommt als im Original. Das Bild Christi, der gebückt auf einem Altar steht, erinnert an die Darstellungen Jesu in der Kelter, wo unten das Blut Christi in einem Kelche aufgefaßt wird. Dafür ist hier ein Trog abgebildet, aus dem die Heilsbegierigen das Versöhnungsblut schöpfen. Vgl. Detzel, Christliche Ikonographie I, 457; Klemm, Christl. Kunstblatt 1895, 123; Paulus, Kunst- und Altertumsdenkmale I, 392.

VIII. Gott Vater in den Wolken; ein Tisch in einem Speisezimmer, an welchem sitzen 1) ein Jüngling, der bedeutet

die Obedientia, im Original: Inobedientia.

hinter dem der Tod steht und ihm zuruft:

Memento mori redde rationem villicationis tuae

und dessen Seele ein Teufel an sich reißt mit den Worten:

Veni mecum, Non evades manus meas.

während der sterbende Jüngling spricht:

Melior est obedientia quam victimae Irruerunt in me fortes.

*) Abb. S. 68.

2) eine Jungfrau mit einem Kranz in der Hand, die Allegorie der

Temperantia	Superbia
Temperans prorogat vitam	Coronemus nos rosis, antequam marcescant.

3) eine andere Jungfrau:

Continentia	Gula
Fornicatio, vinum et ebrietas auferunt cor.	Comedamus et bibamus cras moriemur.

4) eine vierte (so!) Jungfrau: Avaritia mit einem Beutel in der Hand: Marsupium unum omnium nostrorum; der Hirsauer las dafür unum animi, was keinen Sinn giebt. Im Original steht deutlich: vnu. Auf dem Tisch allerlei Speisen und Weine.

Vorn kniet der Engel, der das Gebet bedeutet, mit dem Mönche betend: Et ne nos induceas in tentacionem.

Die Abweichungen in der Deutung des Jünglings und der zwei ersten Frauen, die auch zur Abänderung verschiedener Sprüche zwangen, sind um so geschmackloser, als in der Erklärung die ursprüngliche Bedeutung der drei Personen festgehalten ist; sie lautet mit dem Original fast völlig gleich:

Hic nota triplicem tentationem. Prima est Diaboli per vanitatem et *superbiam*. Secunda est mundi per curiositatem [et *avaritiam* fehlt H.]. Tertia est carnis per voluntatem et *luxuriam*, quibus tu ne cum fratribus alliciaris in peccatum mortale, ora Patrem ita dicens: Et ne nos induceas in temptationem.

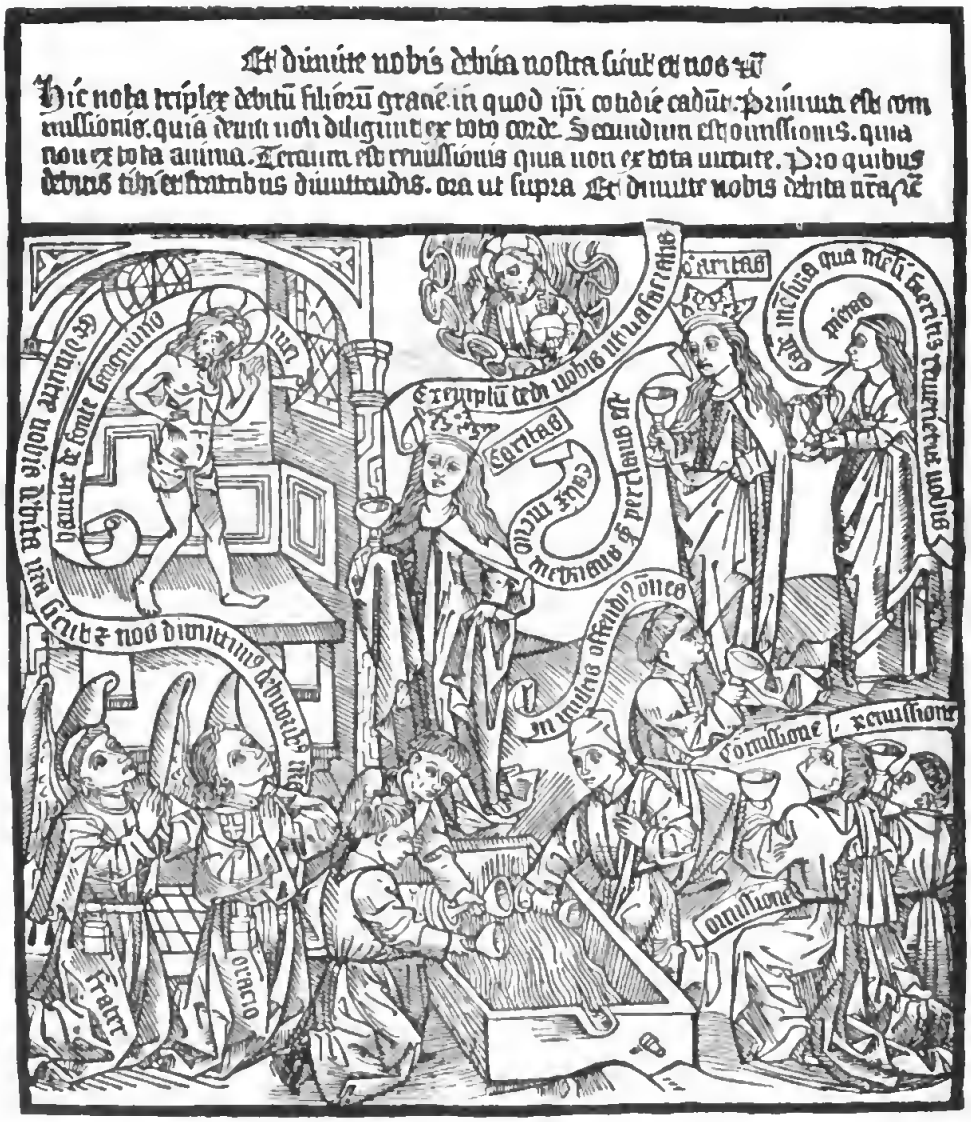
IX. Die Hölle*), in der in einem Kessel sitzen ein Papst, ein Kardinal, ein Bischof und ein Mönch [und noch andere Verdammte]. Teufel, welche die Seelen peinigen und zur Hölle führen [auf einem Schubkarren, bei diesen Teufeln und Teufelinnen steht viermal „affer", d. h. „her! her!"]. Eine Seele ruft: Maledicta hora in qua natus sum. [Diese Seele ist im Original Inobedientia genannt und so als die des inobediens iuvenis des vorhergehenden Bildes gekennzeichnet, wodurch eine strengere Gedankenfolge zwischen den beiden Bildern erreicht ist, die in Hirsau durch die Umdeutungen im vorigen Bild verloren ging. Der Ungehorsam hat einen umgekehrten Kelch, wie die mali Christiani im fünften Bild. Er wird vom gekrönten Fürsten der Hölle an deren Pforte selbst empfangen mit den Worten: Quia Deum tuum contempsisti, ardebis nobiscum in aeternum. Ein anderer Teufel führt die Seele dem Höllenfürsten zu mit den Worten: Cor eius congregavit iniquitatem sibi. Diese zwei Sprüche hat der Hirsauer nicht, er fährt fort]: Und ein Teufel ruft: Ite maledicti in ignem aeternum (dieser entsprach demnach dem Höllenfürsten). Und die Verdammten rufen: O montes cadite super nos et colles operite nos [im Original fit nobis etualie condempnatis; das vorletzte Wort ist durch einen Fehler des Holzschneiders entstellt und heißt wahrscheinlich ut et aliis. Der Spruch geht aus von den geistlichen Würdeträgern im Kessel].

---

*) Abbildungen dieses und des IV. Bildes s. „Aus dem Schwarzwald" (Zeitschrift des württ. Schwarzwaldvereins) VIII Nr. 5.

In den Wolken Gott Vater, vor welchem der Engel, der die Oratio iſt, mit dem Mönch kniet. Sie beten: Sed libera nos a malo.

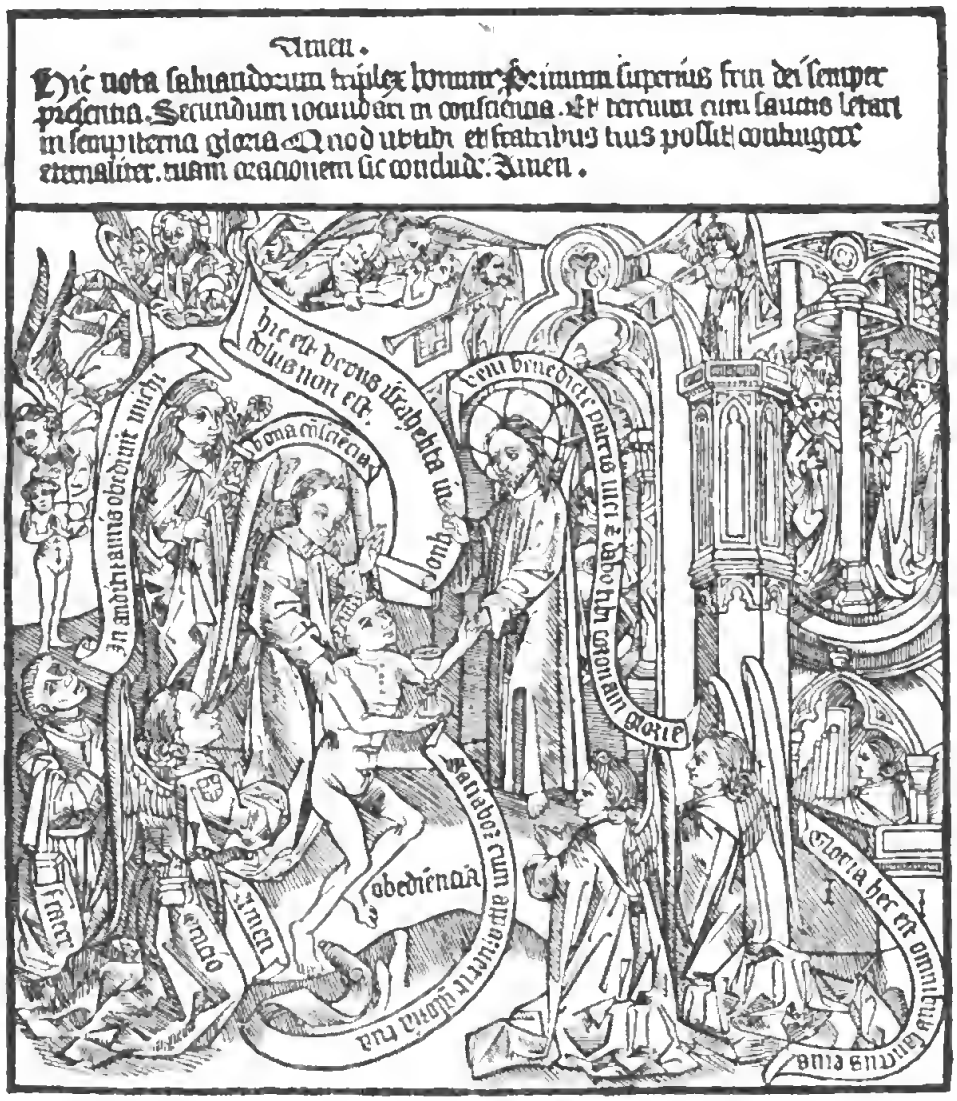
Ein altes Weib mit einer Schlange in der Hand, das die Mala Conscientia bedeutet, ſpricht: Timida nequitia dat testimonium damnationis [Noluit intellegere ut bene ageret. Die mala conscientia ſteht hinter der Inobedientia].



Die Beſchreibung ſtimmt, ſoweit ſich aus ihrer etwas ſummariſchen Art ſchließen läßt, bis auf geringe Änderungen in den Sprüchen und Beiſchriften mit dem Original überein. Die Beiſchrift Inoboedentia bei der gefangen vorgeführten Seele wird in Hirſau abſichtlich weggeblieben ſein, weil ſie zu der Umdeutung des Jünglings im vorigen Bild nicht mehr paßte. Drei in einem Sumpfe rechts unten Verſinkende hat der Hirſauer nicht beſonders erwähnt.

Hic nota *damnationis* [dampnandorum] triplex malum. Primum est superius malum. a deo separari. Secundum est *interius* [Orig.: internis,

natürlich ein Fehler des Holzſchneiders] in conscientia *contristari* [fatigari]. Tertium est *inferno visibiliter cruciari* [exterius, sensibiliter cruciari, hier iſt der Fehler auf der Hirſauer Seite]. Pro quibus malis finaliter *ejiciendis* [Orig. encidendis ſo!] *ora patrem cum filiis graciae* [ora pro te et fratribus tuis filiis graciae] ita dicens: Sed libera nos a malo.



X. Sehr kurz macht der Hirſauer die Beſchreibung des letzten Bildes*), ſo daß die einzelnen Gruppen und Figuren des Originals nur mit Mühe ſich alle darin nachweiſen laſſen. Es iſt auch in der That ſchwierig, eine kurze und doch vollſtändige Beſchreibung des figurenreichen Bildes zu geben. Der Mönch ſchreibt:

Das Himmelreich iſt dargeſtellt. Der Sohn Gottes ruft: Venite benedicti Patris mei [veni benedicte — — et dabo tibi coronam gloriae]. Viele Engel. Seelen, die aus dem Fegfeuer befreit ſind, ſprechen: Quia tuum

*) Abbildg. ſ. im Text.

est regnum et potentia [fehlt O.] und ſelige Seelen: Filius gloria. Oculus non vidit. auris non audivit. quod Deus praeparavit diligentibus se [fehlt O.]. Et gloria in saecula saeculorum [fehlt O.].

Wir vermiſſen hier die ſonſt nie fehlende Schilderung des Lokals, die Erwähnung des Mönchs und Gebetsengels, und namentlich wie im vorhergehenden Bild die Betonung der Hauptgruppe im Mittelpunkt. Wie dort die Vorführung der Inobedientia vor den Höllenfürſten durch einen Teufel und die Mala Conscientia trotz der Erwähnung der Figuren nicht zum Ausdruck kommt, ſo hier nicht der Empfang des gehorſamen Chriſten (Obedientia) durch den Sohn Gottes. Trotzdem iſt zweifellos auch in dieſem Bild alles aus dem Original herübergenommen und nur in den Sprüchen einige Änderungen — und dieſe vielleicht erſt bei der Reſtauration in proteſtantiſcher Zeit 1606 — vorgenommen worden. Ich verſuche das Bild nach dem Original zu beſchreiben.

Aus den Pforten eines gotiſchen Doms tritt nach links gewendet in der Mitte des Bildes Chriſtus ſegnend hervor und empfängt mit den Worten Veni benedicte patris mei et dabo tibi coronam gloriae eine gerettete Seele Obedientia, die ihm von einem Engel zugeführt wird (wie im vorigen Bild die Inobedientia dem Höllenfürſten durch einen Teufel). Dieſer ſpricht: Hic est verus Israhelita in quo dolus non est. Hinter dem Engel erſcheint eine Jungfrau mit einem Lilienſtengel, Bona Conscientia, entſprechend der Mala Conscientia im vorigen Bild, und ſpricht: In auditu auris obedivit michi.

Links unter dieſer Mittelgruppe knieen der Frater und der Engel Oracio und ſprechen Amen, rechts unten knieen zwei Engel und ſprechen: Gloria haec est omnibus sanctus (lies sanctis) eius.

Rechts hinter Chriſtus ſieht man in das Innere des Doms, wo ein Kardinal, Biſchöfe und Äbte verſammelt ſtehen und darunter ein Engel die Orgel ſpielt. Das Thor iſt von zwei Türmen eingefaßt, auf denen poſaunenblaſende Engel ſtehen. Links oben in der Ecke erſcheint Gott Vater in den Wolken. Darunter iſt ein Engel bemüht, eine gerettete Seele emporzuziehen; ein anderer ſchwebt über der Mittelgruppe mit einer Seele dem Dome zu.

Vergleicht man beide Beſchreibungen, ſo fällt es in der That ſchwer, für das Hirſauer Bild eine ſo weit gehende Abhängigkeit anzunehmen, wie bei den übrigen. Doch laſſen ſich auch im Hirſauer Bild fünf Spruchbänder unterſcheiden: das erſte kommt Chriſtus zu. Indem er aber hier ſpricht: Venite benedicti, ſind alle drei vor ihm ſtehenden oder knieenden Perſonen (Obedientia, Bona conscientia und die Jungfrau als beatae animae zuſammengefaßt mit den zwei Sprüchen: Filius gloriae. oculus non vidit. auris non audivit. quod Deus praeparavit diligentibus se. Die Allegorie des Originals iſt alſo aufgegeben, wieder zum Schaden des Bildes, denn hier hätte der Hirſauer Maler Gelegenheit gehabt, durch Einführung der Obedientia den durch die Umdeutung des Jünglings im achten Bild aus der Inobedientia zur Obedientia geſtörten inneren Zuſammenhang wieder einigermaßen herzuſtellen. Der Spruch der aus dem Purgatorium befreiten Seelen: Quia tuum est regnum et potentia, ſtand auf dem Band, das im Original den Spruch der Bona

conscientia trägt: in auditu auris obedivit michi, und der Spruch: Et gloria in saecula saeculorum auf dem Band der beiden rechts unten knieenden Engel. Da der lernende Mönch und der Gebetsengel im Original kein längeres Spruchband haben, sondern nur Amen beigeschrieben ist, so hat sie der Hirsauer als selbstverständliche Zuschauer gar nicht erwähnt, so wenig als den vom vierten Bild an immer vorhandenen Gott Vater in den Wolken. Und somit hätten wir doch die Berechtigung nachgewiesen, auch in diesem Bild alle Figuren der Vorlage wieder zu erkennen, nur mit Veränderung der Auffassung einiger von ihnen.

Und auch der erklärende Text ist wiederum bis auf eine sehr bemerkenswerte Ausnahme mit dem Original gleichlautend:

Hic nota salvandorum triplex bonum. Primum superius, frui dei [semper] praesentia. Secundum iocundari in conscientia. [Et] tertium laetari cum sanctis in sempiterna gloria Quod ut tibi et fratribus tuis *contingat* [possit contingere eternaliter], tuam orationem sic conclude: Quia tuum est regnum etc. Im Original folgt auf conclude: Amen, wie auch die Überschrift nur Amen lautet, also mit Weglassung der Doxologie, die in Hirsau im Bilde in zwei Spruchbändern Unterkunft gefunden hat. Diese Änderung scheint mir protestantischen Einfluß bei der Restauration zu verraten.

Überblicken wir das Ganze, so können wir uns der Überzeugung nicht verschließen, daß die verhältnismäßig geringfügigen Abweichungen die Thatsache nicht erschüttern können, daß der Abt Blasius mit seinem Gemäldecyklus das Exercitium super pater noster des Heinrich van den Bogaerde als Vorbild benützt hat. Die meisten Abänderungen verraten aber, daß man in Hirsau den Tiefsinn des Originals nicht erfaßt hat, nicht den wohlausgedachten Fortschritt der Gedanken, nicht die bis auf die Wahl und Stellung der Worte ausgedehnte Verkettung der Bitten unter einander. Man vergleiche mit der sorgloseren Wortstellung der Hirsauer Abschrift die streng abgewogene des Originals:

1) in coelo tres sanctorum affectiones;
2) in purgatorio tres animarum afflictiones;
3) in saeculo tres vivorum defectiones;

ferner nach dem Gebet fiat voluntas tua

4) *tres panes* in *via* necessarios ad *faciendam dei voluntatem*;
5) triplex debitum;
6) triplex tentatio;
7) *damnandorum* triplex *malum*;
8) *salvandorum* triplex *bonum*.

Sodann führt diese bis zur Spitzfindigkeit ausgeklügelte Erklärung nach der Einleitung zunächst vor Gottes Thron, dann in den Himmel überhaupt, von diesem ins Purgatorium, dann in die Welt, auf die Pilgerschaft, wo der Mensch Gottes Willen thun soll, mit ihren Verschuldungen und Versuchungen, aus denen der Ungehorsame vom bösen Gewissen angeklagt in die Hölle, der Gehorsame vom guten Gewissen geleitet in das Himmelreich eingeführt wird. Vieles von dieser uns allzu gesucht und erkünstelt erscheinenden Auslegung ist ja nament-

lich in den Einzelheiten gewiß äußerst sonderbar gedacht, wie z. B. die Zuteilung des in coelis vom Eingang zur ersten Bitte, die Auffassung, daß die zweite Bitte den Seelen im Fegfeuer gelte, die dreierlei Willensarten in der dritten Bitte, die durch verschiedene Haltung und Gestaltung von Kelchen symbolisiert wird, die Unterscheidung der drei Brote in der vierten Bitte, die freilich schon auf einzelne Kirchenväter zurückgeht, u. a. m., aber der festgefügten Architektur des Aufbaus können wir unsre Bewunderung nicht versagen. Da ist alles so wohlgegliedert, so ineinander verkettet und zugleich so knapp und präzis gesagt, daß kein Glied herausgenommen oder geändert werden kann, ohne daß die Harmonie des Ganzen dadurch gestört und beeinträchtigt wird. Wie thöricht und geschmacklos ist es z. B., nachdem im Eingang deutlich der Engel des Gebets sich zum Lehrer des Mönchs für die Geheimnisse des Vaterunsers angeboten hat, und ihn durch alle Teile desselben bis zum Schluß begleitet, nun im zweiten Bild diese beiden durch einen Abt und eine Äbtissin, wie schwächlich, im achten Bilde den Ungehorsamen durch einen Gehorsamen, zwei Laster durch zwei Tugenden zu ersetzen!

Hat aber so das Ganze durch die in Hirsau beliebten Veränderungen das feste Gefüge des inneren Sinnes auch einige Beeinträchtigung erfahren, — eins konnte dadurch nicht geschädigt werden, das ist die künstlerische Behandlung des spröden Gegenstandes. Die Komposition der Bilder ist, soviel wir sehen konnten, durch jene Änderungen in der Deutung nicht angetastet worden, und das giebt uns ein Recht, dem Geschmack jenes kunstsinnigen Abtes doch unsere volle Bewunderung zu zollen, der diese Vorbilder zum Schmuck seines Refektoriums erwählte. Wie die Kopien ausfielen, wissen wir ja nicht; aber es war ein Meister seines Zeitalters, der diese Bilder entwarf. Wie wohl abgerundet und feingegliedert sind seine Gruppen! Insbesondere das fünfte Bild ist ein Meisterstück einer figurenreichen Komposition in der Anordnung der Gruppen. Auch die Charakterisierung der seelischen Vorgänge ist, so gut es in der derben Holzschnittweise geht, überall wohl gelungen; die Haltung ist meist natürlich und ungezwungen, der Fluß der Gewänder flott und sicher, die Hände oft von wirklicher Grazie.

Wir wissen nicht, wie der Hirsauer Abt auf dieses Exercitium super Pater noster verfiel. Die Biblia pauperum, nach der er die Kreuzgangfenster malen ließ, war damals ein weit verbreitetes Buch. Ob das auch vom Paternoster gilt, ist schwer zu sagen. Ich vermute, daß der Abt einen Künstler als Berater zur Seite hatte, der mit der niederländischen Kunst vertraut war. Ließ er ja doch auch mehrere neue Altäre in der Kirche machen, zu deren Tafeln er Maler brauchte, und um dieselbe Zeit wie die Wandgemälde im Winterrefektorium auch ein Tafelbild über dem Abtstisch, das letzte Mahl Jesu mit seinen Jüngern. Es ist wohl nicht zu gewagt, bei diesen Arbeiten an den Ulmer Meister Hans Schühlein zu denken. Denn daß von dessen Werken so gar wenig bekannt ist, erklärt sich am einfachsten daraus, daß sie an Orten sich befanden, wo sie untergegangen sind. Auf ihn mochte man in Hirsau durch seine Gemälde am Hochaltar in dem nahen Tiefenbronn aufmerksam geworden sein, den

er 1469 malte. Wenn er infolge deſſen für Hirſau Beſtellungen erhielt, ſo fand er namentlich unter Abt Blaſius reichliche Beſchäftigung. Er hat ſicher auch die niederländiſche Kunſt gekannt, und es iſt mir nicht unwahrſcheinlich, daß durch ihn Abt Blaſius auf das, wie es ſcheint, ſeltene Buch des Heinricus ex Pomerio geführt wurde.

Wie dem auch ſein mag, die Bilder des Paternoſter, von einem hervorragenden Niederländer gezeichnet, ſchmückten, als große Gemälde ausgeführt, eine Wand des Winterrefektoriums in Hirſau, und wir ſehen dieſe Wandgemälde jetzt wieder vor uns, wenn auch nicht im Glanz der Farben, ſo doch in dem, was ihnen den Hauptwert verleiht, in der Auffaſſung des Gegenſtandes und in der Anordnung der geſtaltenreichen Gruppen mit ihrem bald ſinnig ruhigen und beſchaulichen, bald wildbewegten Leben, in ihrer Innigkeit der Andacht, in ihrer anſchaulichen Vorführung irdiſchen Strebens, menſchlicher Leidenſchaften, hölliſcher Strafen und himmliſcher Seligkeit. Es iſt keine Frage, daß wir in dieſem Bildercyklus ein ebenſo ſeltenes als bedeutendes Kunſtwerk des fünfzehnten Jahrhunderts ans Tageslicht gezogen haben.

Hirſau iſt ſeines ehemaligen Schmuckes beraubt. Was man davon wieder finden kann, iſt als ein Gewinn zu betrachten. Nicht der geringſte iſt es, daß gerade von den beiden künſtleriſch hervorragendſten Werken, den Kreuzgangfenſtern und dem Vaterunſercyklus ſich die Vorbilder erhalten haben. Beſondern Dank aber ſchulden Hirſau und alle ſeine Beſucher dem Herrn Domänendirektor Dr. v. Schwarz, der in zuvorkommendſter Weiſe ſofort die Mittel verwilligt hat, dieſen koſtbaren Schatz in der Altertümerſammlung des Bibliothekſaals daſelbſt zur dauernden Ausſtellung zu bringen.

Noch habe ich einem Einwand zu begegnen, der mir aus Leſſing gemacht werden könnte. Dieſer behauptet nämlich im zweiten der Wolfenbüttler Beiträge (Sämtl. Werke, 3. Aufl., Band 12. S. 61), der Hauptgemälde im Winterrefektorium ſeien es zwei geweſen, das eine vom Stande des unbußfertigen Sünders, das andere von der Rechtfertigung. Leſſing hat ſich hier geirrt. Parſimonius hat die Gemälde dieſes Refektoriums gar nicht beſchrieben, und die beiden, die er beſchreibt, und die Leſſing meint, befanden ſich in der neuen Abtei. Die Gemälde des Winterrefektoriums hat uns nur der Hirſauer Mönch von 1631 beſchrieben, leider ohne jedes künſtleriſche Verſtändnis, aber doch ſo gut er es vermochte, und ſo genau, daß daraus die Vorbilder, nach denen ſie gemalt waren, mit Sicherheit wieder ermittelt werden konnten, ſo daß wir ihm den Dank für ſeine Bemühung nicht verſagen dürfen.

Calw, Februar 1900. Paul Weizſäcker.

Die Stellung der Orgel im Gottesdienſt.

Von Pfarrer A. Bentter in Rothenberg. (Fortſetzung.)

Die Verwendung der Orgel im evangeliſchen Gottesdienſte blieb zunächſt und auf lange hinaus weſentlich dieſelbe, wie im römiſchen Kultus, abgeſehen allenfalls davon, daß ihr Gebrauch gegen früher mehr eingeſchränkt

wurde. Nun wurde aber mit dem evangelischen Gemeindelied, später „Choral“ genannt, ein neues und überaus wichtiges musikalisches Element in den evangelischen Gottesdienst eingeführt, und es fragt sich: trat die Orgel in irgend welche Beziehungen zu diesem neuen Element und welcher Art waren dieselben? Bevor wir uns diesem wichtigsten Teil unserer Untersuchung zuwenden, werfen wir einen Blick auf die übrigen gottesdienstlichen Funktionen, die der Orgel übertragen waren. Leider macht sich hier, wo es sich um die Einzelheiten der Gottesdienstordnung handelt, die Lückenhaftigkeit des Richter'schen Sammelwerks besonders unangenehm fühlbar. Gerade diejenigen Partieen der Kirchenordnungen, worin der Gang des Gottesdienstes im einzelnen geregelt ist, hat Richter fast durchweg ausgelassen.

Was das Präludium betrifft, so beweist gerade das Schweigen der Kirchenordnungen darüber, daß es als selbstverständlich angesehen und ohne Änderung aus der gottesdienstlichen Sitte der alten Kirche herübergenommen wurde. Als mentbehrlich galt es keineswegs, sonst hätte nicht Hildesheim nach der Kirchenordnung von 1544 für seine sämtlichen Pfarrkirchen mit einem Organisten auskommen können, der abwechselnd bald in der einen, bald in der andern spielte, so ungefähr, wie ich es seiner Zeit bei dem Hamburger Kirchenchor getroffen habe, der jeden Sonntag in einer andern Kirche singt. Daß es aber Brauch war, auch wo es nicht ausdrücklich erwähnt wird, des ist Wittenberg Zeuge, wo nach dem Itinerarium des Wolfgang Muskulus von 1536 zum Beginn des Gottesdienstes primum ludebatur Introitus in organis succinente choro (d. h. ein Vorspiel auf der Orgel gemacht wurde mit nachfolgendem Introitus des Chors; denn succinere heißt nicht etwa: darunter singen, sondern darnach singen), während die gleichzeitigen Wittenberger Kirchenordnungen die Orgel gar nicht nennen. Man darf also keine voreiligen Schlüsse ziehen, wenn man Anordnungen begegnet wie in Sachsen 1539: „Wenn man nach eines jeden Orts Gewohnheit — ausgeläutet, sollen die Schüler singen“ oder in Hessen 1566: „Erstlich, bis die Gemein zusammenkommt, singt man ein Psalm oder zwei.“ (Ebenso in der christlichen Kirchenagenda, Tübingen 1617, in der Kölnischen Reformation 1543). Daraus ist nicht ohne weiteres auf Unterlassung des Orgelpräludiums zu schließen. Ausdrücklich erwähnt finde ich das Präludium in der Nördlinger Kirchenordnung von 1579, wo der Hauptgottesdienst beginnt mit dem „Introitus de tempore, vom Organisten geschlagen und von den Schülern figuraliter gesungen“ (s. Geyer in der „Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst“ I 109 ff.); ferner in der Nördlinger Kirchenordnung von 1650: „In der Morgenpredigt fähet erstlich der Organist an zu schlagen und singt der Chor samt der Gemeine einen teutschen Psalm oder geistliches Lied, die ersten Vers. Nach gesprochener Absolution präambuliert der Organist vor der Kollekt. — In der Mittagspredigt wird nicht georgelt. In der Abendpredigt wird georgelt und ein teutscher Psalm gesungen.“ Die Hanauische Kirchenordnung von 1659 besagt: „Kürzlich präambulieren im Anfang, wenn man hat ausgeläutet, stehet dem Organisten allezeit frei.“ Als Muster solcher Vorspiele mag man die zwölf „Präambuln“ des berühmten

Nürnberger Organisten Erasmus Kindermann (1616—1655) in seiner Harmonia organica ansehen, wovon Ritter in seiner Beispielsammlung unter Nro. 76 und 77 zwei mitteilt, das eine zwölf, das andere vierzehn Takte lang. Da im Präludium der Phantasie des Organisten der freieste Spielraum gelassen war, so war dieses Stück seiner Thätigkeit begreiflicherweise am meisten der Gefahr der Verweltlichung ausgesetzt, worüber schon oben das Nötige gesagt ist.

Aus der Präambel hat sich nach Ph. Spitta, J. S. Bach I 99 ff. das Choralvorspiel entwickelt, als dessen Begründer Samuel Scheidt mit seiner tabulatura nova 1624 gilt. Mir scheint diese Ansicht nicht über allen Zweifel erhaben zu sein, wenn ich mir auch wohl bewußt bin, wie gewagt es ist, einer Autorität vom Range Spittas zu widersprechen, zumal ich meine Vermutungen nur mangelhaft begründen kann. Scheidts Tabulatur enthält teils Choralbearbeitungen wie das deutsche Credo, das Vaterunserlied, Christ lag in Todesbanden, Gelobet seist du, Jesu Christ, teils Sätze über die verschiedenen Teile der Messe: Kyrie, Et in terra (d. h. Gloria), Gratias, Agnus dei, „welche zum Teil, wie die Bemerkung Gloria canit pastor ersehen läßt, von der Orgel als Responsorien gespielt wurden" (Ritter I 192), ferner eine Reihe von Bearbeitungen des für die Vespergottesdienste bestimmten Magnifikat. Dieses „wurde, Vers um Vers abwechselnd, von dem Geistlichen und dem Chor gesungen oder statt des letzteren von der Orgel aushelfend gespielt. Diese Aushilfe war nachgerade zur Regel geworden." (ib.) Ähnlich verhält es sich mit dem Credo, das z. B. nach der Nördlinger Kirchenordnung von 1650 an Festtagen in der Weise auszuführen ist, daß der erste Vers vom Organisten geschlagen, der zweite in figuris (d. h. mehrstimmig vom Chor) und der dritte choraliter (d. h. einstimmig von Chor und Gemeinde) gesungen wird. Dieser Wechsel von Chor und Orgel oder von Gemeinde und Orgel war in damaliger Zeit etwas durchaus Gewöhnliches, wie sich später noch zeigen wird. In der Nürnberger Gemeindeordnung von 1666 z. B. ist für die Vesper bestimmt (nach Liliencron S. 114): „Der Chor trägt mit der Orgel die Hymnen nach der Kirchenzeit dergestalt vor, ut versiculorum unus voce exprimatur, alterius loco organa moveantur." Ebenso heißt es beim Magnifikat: „Versiculos vero chorus et organa alternant. Wie hat die Orgel diese Verse vorgetragen? Jedenfalls nicht in der Weise, wie wir heute den Choral auf der Orgel spielen: in homophonem, einfach harmonischem Satz. Was die Orgel spielte, das war „nicht eine nach Accorden etwa wie nach einem bezifferten Baß geführte Begleitung, sondern die Übertragung eines vollständigen mehrstimmigen Gesangs auf das Instrument." (Liliencron S. 117). Und was der Chor sang, das waren fast durchweg polyphone Sätze. Was war nun natürlicher, als daß der Organist nicht einfach den Chorsatz auf die Orgel übertrug, die ja auf ganz andere Ausdrucksmittel angewiesen ist als der Gesang, sondern die Melodieen selbständig bearbeitete und nun diese Orgelsätze, diese figurierten Choräle im Wechsel mit dem Chor vortrug? Daß Scheidt seine Sätze für diesen Zweck bestimmt hatte, ist wenigstens für das Magnifikat bereits von Ritter vermutet worden. Liliencron (S. 114) hat es außer Zweifel gestellt, ohne allerdings

die naheliegende Folgerung für die Entstehung des Orgelchorals daraus zu ziehen. Er verweist darauf, daß vielfach in den Orgeltabulaturen das betreffende Musikstück für den Organisten Vers um Vers gegeben wird. „Den Grund davon hat, wie es scheint, niemand bemerkt. Zum Beweise dafür braucht man nur Sam. Scheidts Tabulatura nova zur Hand zu nehmen. Da finden sich im dritten Teile Magnifikats auf die verschiedenen Töne, bei denen aber nur die Verse 2, 4, 6, 8, 10 und 12 komponiert sind, offenbar als im Wechsel mit den vom Chor gesungenen 1, 3 u. s. w. zu spielen." Von den drei Proben, die Ritter giebt, machen die beiden ersten, Bearbeitungen von „Wir glauben all an einen Gott" und „Vaterunser im Himmelreich" (II Nr. 129 und 130) durchaus den Eindruck, daß sie bestimmt sind, nicht als Präludium zu dienen, sondern im Wechsel mit dem Chor oder der Gemeinde vorgetragen zu werden: sie sind kurz, durchsichtig, von ruhigem Flusse, der Kantus firmus liegt in der Oberstimme und tritt klar und deutlich heraus. Von der Bearbeitung des Credo könnte ich mir auch gar nicht denken, wo sonst sie im Gottesdienste hätte Verwendung finden sollen, als dort, wo das Credo gesungen wird; der Grundsatz aber, der früher bestand, daß beim Credo die Orgel schweigen solle, ist im siebzehnten Jahrhundert durchbrochen worden, wie die Nördlinger Kirchenordnung von 1650 beweist.

Wenn sich unsere Vermutung bewahrheiten sollte, dann bedürfte die Darstellung, die Ph. Spitta von der Entstehung und Entwicklung des Orgelchorals giebt, der Korrektur in einem wesentlichen Punkt. Er sagt (I 109): „Die Richtung, welche diese Kunstgattung zu nehmen hatte, war die aller ästhetischen Formgebilde: sie sollte sich von dem zufälligen äußeren Anlaß, der ihr das Dasein geschenkt, zu selbständigem Leben mehr und mehr entwickeln. Ursprünglich nur zur Einleitung in die Stimmung des kirchlichen Gemeindegesangs bestimmt, hatte sie auch nur im Zusammenhang mit diesem ihren Wert" u. s. w. Die selbständige Choralfiguration wäre demnach erst sekundär; das Ursprüngliche wäre das unselbständige Choralvorspiel. Mir scheint vielmehr die Sache sich umgekehrt zu verhalten: nicht aus dem unselbständigen Präludium, welches (cf. die Präambeln Kindermanns!) schwerlich auf Choralmotiven sich aufbaute, sondern frei erfunden wurde, sondern aus der selbständigen Ausführung der Chor- und Gemeindegesänge durch die Orgel im Wechsel mit diesen beiden Faktoren ist der Orgelchoral entstanden. Er ist also ursprünglich ein selbständiges Gebilde, hat diese Selbständigkeit verloren dadurch, daß der Orgel jene Funktion abgenommen und die andere der Begleitung des Gemeindegesangs übertragen wurde, und hat sie erst wiedergewonnen in seiner Loslösung von dem Mutterboden des Gottesdienstes und seiner Erhebung zu einer selbständigen Kunstform. Die Sache ist nicht ganz ohne praktische Bedeutung für den Austrag der neuerdings viel erörterten Frage, ob Choralbearbeitungen als Vorspiele beim Gottesdienst zu gebrauchen sind oder nicht. (Vergleiche die Kontroverse in der Monatschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst, zweiter Jahrg. Nr. 3, 5 und 7, und die Verhandlungen auf der Nürtinger Versammlung des württembergischen evangelischen Kirchengesangvereins am 24. August 1897, wo der Verfasser dieses Aufsatzes seine Stellung zu der Frage dargelegt hat.) Mir

ſcheint, die Geſchichte weiſt der Choralbearbeitung ihre Stelle mehr im Verlauf und am Schluß des Gottesdienſtes, als am Anfang desſelben an.

Von ſonſtigen ſelbſtändigen Darbietungen der Orgel im Gottesdienſt ſind beſonderer Beachtung wert das Nachſpiel und das Zwiſchenſpiel während der Kommunion.

Das Poſtludium finde ich ſelten erwähnt. Der Gottesdienſt in Eiſenach an Kantate 1536, den W. Muskulus beſchreibt (Rietſchel S. 21) ſcheint mit einem Chorgeſang geſchloſſen zu haben. Der Bericht ſagt: „Postremo omni abeunte populo canebat chorus germanice: Da pacem etc. atque finita erat ista actio.“ Der ebendaſelbſt beſchriebene Gottesdienſt in der Wittenberger Pfarrkirche an Exaudi 1536 begann mit einem Orgelvorſpiel; der Schluß wird alſo geſchildert: „Communionem finiebat minister decantata Germanica quadam gratiarum actione, cui verso ad populum vultu benedictionem subjungebat cantando: der Herr erleucht ſein Angeſicht über euch ꝛc. Atque ita finiebatur missa.“ Nach der Württembergiſchen Kirchenordnung von 1553 wird der Veſpergottesdienſt von den Schülern mit etlichen lateiniſchen Pſalmen eröffnet nebſt Antiphon; es folgt Schriftleſung, darnach „ſinge man das deutſche Magnifikat oder ein ander chriſtlich Geſang und beſchließe es mit einem gemeinen Gebet und Segen.“ In der Straßburger Kirchenordnung von 1598 wird dem Organiſten geſtattet, am Schluſſe des Gottesdienſtes nach dem Segen und der Entlaſſung der Gemeinde auch andere Stücke zu ſchlagen oder auch lateiniſche Motetten ſingen zu laſſen. In der Hanauiſchen Kirchenordnung von 1659 iſt beſtimmt, man ſolle „figuraliter ſingen und ſchlagen nach dem Vorleſen vor dem Altar, wann der Pfarrer auf die Kanzel tritt, und am Ende des ganz verrichteten Gottesdienſtes, wann er allerdings aus iſt.“ Erwähnt ſei endlich auch die Beſtimmung der Ulmer Kirchenordnung von 1747: Gegen Ende der Kommunion wird das Lied „Gott ſei gelobt“ unter Schlagung der Orgel geſungen, und mit einem Poſtludio geſchloſſen. (Rietſchel S. 71) Sam. Scheidts Tabulatur von 1624 enthält im dritten Teil zwei ſechsſtimmige Sätze „mit der vollen Orgel am Schluſſe der Veſper zu ſpielen“; die Oberſtimme des zweiten enthält die liturgiſche Melodie des Benedicamus. (Ritter I 193). In dieſen Sätzen haben wir alſo Proben von der Art, wie der Organiſt ſein Nachſpiel zu geſtalten pflegte.

Von den zahlreichen Zwiſchenſpielen, die der Organiſt im Verlauf des Gottesdienſtes zu machen und durch die er teils die liturgiſchen Stücke zu verbinden teils gewiſſe Pauſen auszufüllen hatte, intereſſiert uns beſonders das Zwiſchenſpiel während der Kommunion. Die Regel bildete zweifellos, daß während der Kommunion geſungen wurde, ſei's vom Chor, ſei's von der Gemeinde. Schon die älteſte evangeliſche Gottesdienſtordnung in Nürnberg, mitgeteilt von Schubert in der Straßburger Monatsſchrift I 319 ff., entſtanden 1524/25, verordnet, daß die Kommunion „unter dem Agnus Dei, ſo der Chor ſinget,“ vor ſich gehe. „So aber die drei Agnus dei zu kurz wölten ſein, ſo ſol der Schulmeiſter mit den Schülern etwas anderes ſingen, als das Responsorium Cenantibus illis oder ain annders dergleich.“ So auch in dem von Muskulus geſchilderten Wittenberger Gottesdienſt: Sub communione cane-

batur Agnus Dei latine (natürlich vom Chor) . . . Cantato Agnus Dei subjungebant germanicum cantum: Jesus Christus ꝛc. (gemeint ist Husens Lied: Jesus Christus unser Heiland), Gott sei gelobt ꝛc. In dem von Brenz verfaßten Entwurf einer Kirchenordnung für Hall von 1526 heißt es: während der Kommunion „soll der Chor lateinisch und die Kirche deutsch um einander singen, auf daß die Empfänger des Sakraments und andere Umbstender nicht allein inwendig, sondern auswendig durch das verständlich Gesang ihres Thuns ermahnt werden." Die Braunschweiger Kirchenordnung von 1528 ordnet an, daß während der Kommunion von der Gemeinde gesungen werde: Jesus Christus, unser Heiland, oder Gott sei gelobt und gebenedeyt ꝛc. Die Württembergische von 1559: „Indem das Volk zum Nachtmahl geht und bericht würde, singe die Kirche: Gott sei gelobt oder Jesus Christus, unser Heiland oder ein ander geistlich Lobgesang, so hiezu dienstlich ist." Die Hoyasche von 1573: Unter der Kommunion soll gesungen werden Jesus Christus, Gott sei gelobt, Lamm Gottes, Heilig ist Gott der Vater „im Chor vnd nodden in der Kirchen, vndt sollen die Pastoren die Kaspelßleute ermahnen, daß Sie mith singen." Die Rothenburger von 1611: Während der Kommunion „singen die Schüler im Chor das Agnus Dei, darauf auch mit der ganzen Gemein die teutschen Psalmen vom Heiligen Abendmahl." Doch findet sich auch schon sehr früh die Orgel zur Mitwirkung herangezogen. Von Eisenach berichtet Musculus 1536: „Quibus expletis ludebatur in organis et canebatur vicissim a choro: Agnus Dei et interea communicabatur." Die Pommernsche Kirchenordnung von 1535 gestattet dem Organisten, den Wechselgesang von Chor und Gemeinde während der Kommunion einmal zu unterbrechen. „Der Pastor soll verschaffen, daß die Orgeln dermaßen moderiert werden, daß man die deutschen Psalmen unter der Kommunion mit der ganzen Gemeinde ganz zu Ende singe, und daß die vorgesetzten Gesänge unschichtlich gesungen werden, daß das Chor und das Volk einen Vers um den andern singe. Deswegen kann der Organist einmal zum Anfange, einmal in der Mitte nach Gelegenheit, einmal zum Ende vor der Kollekte orgeln." (Rietschel S. 34). In Nördlingen singt nach der Agende von 1535 der Chor, nach der Kirchenordnung von 1579 der Chor und die Gemeinde; die Kirchenordnung von 1650 dagegen bestimmt für die Sonntagskommunionen: „Unter der Kommunion werden folgende Psalmen: Gott sei gelobt ꝛc., Jesus Christus ꝛc., Jesaja dem Propheten das geschah (das deutsche Sanktus), Es ist das Heil uns kommen her ꝛc. alternis vicibus von dem Chor und Vorsinger gesungen. Zuweilen mag auch musiziert werden, doch daß der Choralgesang nicht gar hintangesetzt werde." Im Abschnitt von den Festtagen heißt es: „Unter der Administratione S. Coenae aber ist bisher musiziert worden." Reichlichere Verwendung noch findet die Orgel in Ulm nach der Kirchenordnung von 1747. Hier folgt nach der Konsekration Figuralmusik. Nach Endigung dieser Musik wird von der Orgel das Kommunionlied präludiert, zwei oder drei Strophen desselben ohne Orgelschlag gesungen, sodann wieder präludiert und also alternatim fortgefahren, bis gegen Ende der Kommunion das Lied „Gott sei gelobt" unter Schlagung der Orgel gesungen wird. Hier haben wir also

Digitized by Google

im wesentlichen die jetzt noch bestehende Übung: Wechsel von Orgelspiel und Gemeindegesang, nur mit dem allerdings bedeutsamen Unterschied, daß die Gemeinde ohne Orgelbegleitung singt; erst bei dem die Kommunion abschließenden „Gott sei gelobt" tritt die Orgelbegleitung zum Gemeindegesang hinzu. Der Chor ist verstummt, die Orgel ist an seine Stelle getreten. Neuerdings scheint man auf geistlicher Seite geneigt zu sein, das Orgelspiel während der Kommunion möglichst zu beschränken und durch Gemeindegesang zu ersetzen. Man kann sich dafür auf die große Kirchenordnung von 1559 berufen, die nur Gemeindegesang vorsieht, aber man vergißt dabei, daß 1. dieser Gemeindegesang ohne Orgelbegleitung ausgeführt wurde — was man doch wohl nicht wird nachmachen wollen, daß 2. die Kommunionen damals viel häufiger, wo nicht gar allsonntäglich, gehalten wurden, also auch kürzer waren als unsre heutigen Abendmahlsfeiern, daß 3. das argumentum e silentio mit Vorsicht zu gebrauchen ist; das Stillschweigen der genannten Kirchenordnung schließt nicht aus, daß die Orgel ein Vorspiel und auch kürzere Zwischenspiele — schon zur Verbindung der verschiedenen Lieder — gemacht hat; daß endlich 4. die württembergische Kirchenordnung ziemlich isoliert dasteht mit ihrem bloßen Gemeindegesang unter der Kommunion; überall sonst tritt der Chor neben der Gemeinde in Thätigkeit, und wo er fehlt, da ist dafür der Orgel ein größerer Spielraum gewährt. Baue man also dieses Orgelzwischenspiel aus, sorge man für wahrhaft kirchliche und würdige Gestaltung desselben, und man wird der Erbauung damit einen besseren Dienst leisten, als wenn man der Gemeinde — vollends der modernen Gemeinde, der die naive Sangesfreudigkeit der Reformationszeit längst verloren gegangen ist — zumutet, zehn, zwölf und mehr Strophen durchzusingen, ohne dazwischen auch nur recht Atem schöpfen zu können. Wenn irgendwo im Gottesdienste, so ist hier die geeignete Stelle für ein selbständiges und doch keineswegs prätentiöses Auftreten der Orgel, wo ihre Klangmittel wirklich in den Dienst der Erbauung gestellt werden können, wo insbesondere auch die selbständige Choralfiguration ihre Stelle hat, wo der Organist das Tiefste und Beste seiner Kunst geben kann, wie das z. B. J. S. Bach gethan hat; vergl. seine Bearbeitung des Abendmahlliedes „Jesus Christus unser Heiland," die ausdrücklich von ihm bestimmt ist, unter der Kommunion gespielt zu werden. (Die Melodie findet sich auch sonst vielfach für den gottesdienstlichen Gebrauch bearbeitet, z. B. in Scheidts Tabulatur von 1624 und im Celliſchen Tabulaturbuch von 1601.)

Über das Verhältnis der Orgel zum Chor sind schon im vorhergehenden gelegentliche Andeutungen enthalten. Beide erscheinen im sechzehnten und siebzehnten Jahrhundert in engster Verbindung, wobei aber der Chor entschieden den Vorrang behauptet. In dieser Hinsicht haben diese beiden Faktoren des Gottesdienstes im Laufe der Zeit die Rollen getauscht. Der Chor ist nach und nach zu einem nebensächlichen Anhängsel des Gottesdienstes geworden; die Orgel hat die musikalische Führung im Gottesdienste an sich gerissen, die ursprünglich Sache des Chors war. Denn das war der Chor wirklich in der Reformationszeit und bis tief in das siebzehnte Jahrhundert hinein: der musikalische Führer der Gemeinde. Zwar „der Gemeindegesang war als Volksgesang grundsätzlich

und seiner Natur gemäß einstimmig, die dem evangelischen Kultus wesentliche Form der Kirchenmusik also das einstimmige geistliche Lied. Kunstmäßiger Chorgesang bildete nicht ein wesentliches Element des evangelischen Gottesdienstes. Gleichwohl hat Luther denselben beibehalten unter dem doppelten Gesichtspunkt, einerseits der Bereicherung und Verherrlichung des Gottesdienstes durch die Kunst, andererseits der musikalischen Erziehung der Gemeinde." (Köstlin, Gesch. des christl. Gottesdienstes. S. 184.) Er war „nicht der Meinung, daß durchs Evangelium sollten alle Künste zu Boden geschlagen werden und vergehen, wie etliche Obergeistliche vorgeben," sondern wollte „alle Künste, sonderlich die Musica, gern sehen im Dienste des, der sie gegeben und geschaffen hat." (Vorrede zum Walther'schen Chorgesangbüchlein von 1524, Braunschw. Ausg. VIII 6.) „Wer dazu (zum mehrstimmigen Kunstgesang) keine Lust noch Liebe hat," meint er ein andermal, und durch solch lieblich Wunderwerk nicht bewegt wird, der muß wahrlich ein rechter Klotz sein, der nicht wert ist, daß er solche liebliche Musika höre." (cf. Nietschel S. 36.) So fiel denn dem Chor eine doppelte Aufgabe zu: einerseits die Ausführung der Figuralmusik, d. h. der mehrstimmigen Kunstgesänge, andererseits die Führung des einstimmigen Gemeindegesangs. Dieser letzteren Aufgabe wiederum konnte er sich in doppelter Weise entledigen; entweder so, daß der Chor den betreffenden Hymnus vierstimmig sang und die Gemeinde in die Melodie einstimmte, oder so, daß auch der Chor selbst choraliter sang, d. h. einstimmig. Köstlin (Gesch. d. chr. Gott. S. 186 f.) entscheidet sich für die letztere Annahme: „Der Gemeindegesang trat an die Stelle des lateinischen Chorals, diesen war man von jeher nicht anders als einstimmig zu hören gewöhnt, und so ist es das Natürlichste, anzunehmen, daß die Gemeinde einstimmig unter der Führung des Cantors und der Schüler ohne jede Begleitung ihre Gesänge ausführte; es war der Gemeindegesang wirklicher Volksgesang, die nicht allzu zahlreichen, der Mehrzahl nach dem Schatz des Kirchen- und Volkslieds entnommenen Weisen waren der Gemeinde bekannt, geläufig, mundgerecht, ihr wirkliches Eigentum." Und gewiß ist das die Regel gewesen. Aber auch die andere Art des Zusammenwirkens von Chor und Gemeinde war nicht ungewöhnlich, wenn gleich Köstlin meint, es sei ein abenteuerlicher Gedanke, sich vorzustellen, die Gemeinde habe bei dem Vortrag der polyfonen Figuralgesänge durch den Chor die Liedmelodie mitgesungen. Köstlin verweist darauf, daß ja die Tonsetzer der Reformationszeit durchweg die Melodie nicht in die Oberstimme, sondern in den Tenor legen, so daß sie also für die große Masse der nicht musikalisch Geschulten schwer erkennbar und noch schwerer zu verfolgen war. Das ist richtig; und doch muß diese ungeheuerliche Zumutung an die Gemeinde gestellt worden sein. Sonst wäre wohl nicht zu erklären, daß der Gemeindegesang gegen den Schluß des 16. Jahrh. mehr und mehr verstummt ist.

(Fortsetzung folgt.)

Inhalt: Ein wiedergefundener Gemäldecyklus aus dem Winterrefektorium des Klosters Hirsau. Von Dr. Karl Weizsäcker, Calw. (Schluß.) — Die Stellung der Orgel im Gottesdienst. Von Pfarrer A. Beutter in Rothenberg. (Fortsetzung.)

Verantwortliche Redaktion: Oberkonsistorialrat Dr. **Johs. Merz** in Stuttgart.
Druck und Verlag von **J. F. Steinkopf** in Stuttgart.

Digitized by Google

Juni 1900. Zweiundvierzigster Jahrgang. Nr. 6.

für Kirche, Schule und Haus.

Herausgegeben von

Dr. Johannes Merz,

Oberkonsistorialrat in Stuttgart.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

Die mittelalterlichen Glasmalereien in Eßlingen.

Von E. D., Eßlingen.

Eßlingen hat von dem Reichtum an künstlerisch und kunsthistorisch wertvollen Werken, welche die Reichsstadt in ihren Mauern barg, durch die Ungunst der Zeiten und leider besonders durch die Barbarei der Menschen, in der unser Jahrhundert hier sein redlich Teil an Zerstörung von Schönem geleistet hat, unendlich viel verloren.

Verhältnismäßig am besten sind bei der teilweise systematisch betriebenen Dezimirung des kunsthistorisch Interessanten die Glasmalereien in unsern Kirchen weggekommen. Nicht daß nicht auch hier quantitativ viel und qualitativ Bedeutendes durch Nichtachtung, Verwahrlosung und Zerstörung zu Grund gerichtet worden wäre, — ich erinnere nur an die Glasmalereien der Spitalkirche zu St. Catharina, die mit diesem Juwel spätgotischer Beblinger'scher Baukunst in

den ersten Jahrzehnten des 19. Jahrhunderts vernichtet wurden —, aber es hat sich doch von diesen Schätzen hier noch mehr als in andern Städten unsrer Heimat erhalten, dank nicht dem Interesse, wohl aber der Nichtbeachtung, welcher diese Dinge bei der letzten und vorletzten Generation sich erfreuen durften. So wurden sie geduldet, weil sie ihren Dienst als Fenster in befriedigender Weise noch erfüllten, und führten ihr stilles, ungestörtes Dasein von Jahrzehnt zu Jahrzehnt weiter. Wenn auch einzelne Kenner — wie Kolb in seinem bekannten Werk — das eine und andere Stück daraus publizierten, so blieben sie doch nicht bloß beim großen Publikum, sondern auch bei der zunehmenden Schar derer, die an mittelalterlicher Kunst sich erfreuen, wenig bekannt und geschätzt. Und doch verdienten sie ein besseres Los, verdienen eine eingehende kunstgeschichtliche Behandlung und Würdigung, eine liebevolle Bearbeitung, bei der gewiß nicht bloß für die Kunstgeschichte, sondern auch fürs Verständnis des religiösen Denkens und Empfindens, wie der Kultur ihrer Entstehungszeit manches zu holen wäre.

Eine solche Bearbeitung unseren Glasgemälden zu widmen, ist dem Verfasser dieser Zeilen — wenigstens derzeit — nicht möglich. Er muß sich darauf beschränken, eine kurze Übersicht über das Vorhandene zu geben, in der Hoffnung, daß ein anderer dadurch Anregung und Lust gewinne, mit kundigerem Sinn die Hauptarbeit zu thun.

Die drei im Besitz der evangelischen Gemeinde befindlichen kirchlichen Gebäude enthalten je im Chor Glasmalereien: Die Stadtkirche, deren Chor — ein herrliches Werk hochgotischer Architektur aus der zweiten Hälfte des 14. Jahrhunderts — in den Jahren 1898/99 restauriert wurde, wobei die Eingerüstung wie die notwendigen Festigungsarbeiten an den zum Teil recht locker und mangelhaft eingefügten Glastafeln günstige Gelegenheit zu genauerem Studium derselben boten. Dann die Frauenkirche. Der Chor ist ebenfalls hochgotisch, begonnen 1321. Endlich der hochedle frühgotische Chor der hinteren Kirche aus dem 13. Jahrhundert, der der Zerstörungswut unsres Geschlechts zweimal — zuerst in den 40er Jahren, als das Langhaus vernichtet wurde, und dann wieder anfangs der 70er Jahre, als die Kollegien seine Niederlegung schon beschlossen hatten, — glücklich entgangene Rest des großartigen Gotteshauses der Barfüßer (begonnen jedenfalls noch vor 1250).

Es ist sehr wahrscheinlich, daß auch die übrigen Kirchen der Stadt viele Schätze an Glasmalereien besessen haben, in erster Linie der frühgotische Bau der Dominikaner zu St. Paul, begonnen 1234, geweiht 1268 durch Albertus M. (seit 1862 Kirche der katholischen Gemeinde), dann die verschwundenen Klosterkirchen der Augustiner (abgerissen 1705), der Karmeliter (abgebrochen 1662), der Benediktinerinnen von Sirnau (seit 1738 Zeughaus des schwäbischen Kreises, niedergerissen in den 40er Jahren), der Clarissen (abgetragen 1704), die Spitalkirche zu St. Catharina (abgerissen 1811), ebenso die zahlreichen städtischen und in den Klosterhöfen der auswärtigen Konvente befindlichen Kapellen. Das ist fast alles spurlos untergegangen, nur einiges scheint in einer Reihe von Tafeln erhalten, die in der Stadtkirche zum Schmuck eines nördlichen und eines

südlichen Chorfensters, wie zum Ersatz von zerstörten Scheiben in den beiden rechts und links vom Mittelfenster befindlichen Fenstern eingesetzt wurden. Ebenso befindet sich im südöstlichen Fenster der Frauenkirche solche Flickarbeit. Die untere Hälfte ist mit spätgotischen Tafeln hier ausgefüllt.

Das Bemerkenswerteste an den erhaltenen Glasmalereien ist der Reichtum an Darstellungen nach der Armenbibel. Die Mittelfenster des Chors der Stadt-, Frauen- und Barfüßerkirche haben sämtlich die Darstellung des Lebens Jesu mit alttestamentlichen Typen zur Seite. Eine solche Fülle dürfte in Deutschland als Unicum dastehen. Die nach demselben Schema angeordneten Glasgemälde von Hirschau, die vor etlichen Jahren ein interessanter Aufsatz in diesen Blättern behandelte, sind längst zu Grund gegangen. Was sonst noch in deutschen Landen, sei's in Kirchen, sei's in Museen, von Armenbibel-Glasmalereien vorhanden ist, mag künstlerisch vielleicht den hiesigen gleichstehen oder ihnen vorangehen, quantitativ scheint, soweit des Verfassers Kenntnis reicht, nirgends mehr soviel vorhanden zu sein. Leider sind die Bearbeiter der Armenbibel, speziell die verdienstvollen Herausgeber der Konstanzer Biblia Pauperum, Prälat Schwarz und Laib, auf die Eßlinger Darstellungen nicht aufmerksam gemacht worden.

Das Älteste und Beste, was wir hier noch davon haben, ist das in der hinteren Kirche Befindliche. Leider ist der Bestand sehr reduziert. Das große dreiteilige Mittelfenster hat noch 18 Scheiben, dreimal 6 Scenen nach der Armenbibel, die in ihrer jetzigen Zusammenstellung freilich nicht ganz zusammenpassen. Ihr Alter betreffend, so wage ich nicht, sie schon in die Mitte des 13. Jahrhunderts, die Erbauungszeit des Chors, zu setzen, nicht bloß wegen des völligen Fehlens von romanischen Reminiscenzen, die bei der stets um etliche Jahrzehnte hinter der Entwicklung der sonstigen Kunst nachkommenden Glasmalerei um diese Zeit kaum fehlen würden. Es ist alles hier gotisch, in der Zeichnung der Personen, wie in den Umrahmungen und den stilisierten Objekten, wie Altären und dergl. Dazu noch ein historischer Grund. Es ist an sich sehr unwahrscheinlich, daß ein Minoritenkonvent zur selben Zeit, in welcher unter der Ägide des h. Bonaventura die schärfsten Bestimmungen über das Maß und die Gegenstände der in den Barfüßerkirchen gestatteten Glasmalereien vom Generalkapitel erlassen wurden, hier diese Regel ganz in den Wind geschlagen hätte, — eine Hintansetzung, die einige Jahrzehnte oder ein halbes Jahrhundert später keinem Bedenken mehr begegnet.

Die Leuchtkraft, die Tiefe und Sattheit der Farben ist bei diesem Fenster unübertrefflich. Es ist auch an trüben und dunklen Tagen, auch in den Abendstunden, wie wenn jede Tafel eine unerschöpfliche Quelle von Licht und Farbe in sich hätte.

Zwischen den beiden Steinpfosten des dreiteiligen Fensters — also in der Mitte — ist der Ort der neutestamentlichen Darstellungen, rechts und links hatte je ein Typus aus dem Alten Testament seinen Platz. Ueber den Scenen aus dem Leben Jesu ist in den Ecken je ein kleines Brustbild eines Propheten angebracht mit kleinem Spruchband, während derselbe Raum bei den alttestamentlichen Darstellungen mit Laubwerk ausgefüllt ist. Ganz ebenso ist die Kom-

position am Mittelfenster der Frauenkirche — entsprechend der Anordnung in verschiedenen Exemplaren der Biblia Pauperum.

Was noch vorhanden ist, ist nach der jetzigen Anordnung folgendes:

I. links.	II. Mitte.	III. rechts.
1. Elia Opfer.	Christus der Weltrichter.	Urteil Salomonis.
2. Elia Himmelfahrt.	Ausgießung des Geistes.	Entrückung Henochs.
3. Isaaks Opferung.	Christi Kreuzigung.	Simson mit den Thoren von Gaza.
4. Jonas ausgespieen.	Christi Auferstehung.	Eherne Schlange.
5. Joseph giebt sich zu erkennen.	Ein makkab. Märtyrer gegeißelt.	Daniel und Habakuk mit dem Brei in der Löwengrube.
6. Achior am Baum gegeißelt.	Christi Himmelfahrt.	Christus an der Säule gegeißelt.

Daß diese Tafeln den Rest eines früher größeren Bestands repräsentieren und ungeschickt zusammengestellt sind, liegt auf der Hand. Ihre Reihenfolge wäre von unten nach oben:

Neutestamentliche Bilder:

1. Christus gegeißelt III, 6, dazu als Typen I, 6, und II, 5 Achior gegeißelt und ein makkabäischer Märtyrer.
2. Christus gekreuzigt II, 3, Typen I, 3, III, 4 Isaaks Opferung, eherne Schlange.
3. Christi Auferstehung II, 4, Typen I, 4, III, 3 Jonas und Simson.
4. Christi Himmelfahrt II, 6, Typen I, 2, III, 2 Elia Himmelfahrt, Henoch.
5. Ausgießung des Geistes II, 2. Nur ein Typus erhalten I, 1: Elia Opfer.
6. Christus der Weltrichter II, 1. Ebenso nur ein Typus noch vorhanden III, 1 Salomonis Urteil.

Übrig bleiben I, 5: Joseph giebt sich zu erkennen, Typus zu einem verlorenen: „Christus erscheint den Jüngern" und III, 5 Daniel und Habakuk, entweder Pendant zum Vorhergehenden oder Typus zu einem nicht mehr vorhandenen: „Christus erscheint der Magdalena" (so in Exemplaren der Biblia Pauperum).

Was noch weiter an Glasmalereien bis zum vorigen Jahr in der hinteren Kirche sich befand, ist jetzt in die Stadtkirche übertragen worden und kommt unten zur Sprache.

In der Frauenkirche besitzen noch die drei Fenster des Chorabschlusses, sämtlich dreiteilig, den Schmuck alter Glasmalereien. Hier sind auch noch die Fenstermaßwerke, die in sehr guten gotischen Formen ausgeführt sind, mit den ursprünglichen gemalten Scheiben gefüllt, während sich in Stadt- und hinterer Kirche im Maßwerk nichts mehr davon erhalten hat.

Das Mittelfenster des Chors enthält dreimal 10 Darstellungen nach der Armenbibel, wohl dem 14. Jahrhundert noch angehörend und bald nach Vollendung des Baus eingesetzt. Sie sind sämtlich alt mit Ausnahme von drei die Glasmalkunst unserer Zeit in wenig würdiger Weise repräsentierenden Stücken.

In Beziehung auf Zeichnung und Farbe — letztere ist durchaus matter und kälter — stehen sie unter den zuerst besprochenen Darstellungen und können sich auch dem unmittelbar neben ihnen befindlichen Fenster mit dem Leben der Madonna nicht ebenbürtig zur Seite stellen. Die Ordnung der Darstellungen ist — von oben nach unten — folgende (in der Mitte N. T., rechts und links A. T.):

	I.	II. Mitte.	III.
1.	Jonas ausgespieen.	Christi Auferstehung.	Simson mit den Thoren von Gaza.
2.	Moses und die eherne Schlange.	Kreuzigung.	Isaak geopfert.
3.	Achior gegeißelt.	Christi Geißelung.	Ein makkab. Märtyrer gegeißelt. Neben ihm seine Mutter.
4.	Daniel und Habakuk.	Pilatus — Ecce homo.	Abner ermordet.
5.	Abraham und seine drei Gäste.	Das Abendmahl.	Drei spitzhütige Juden essen stehend das Passa.
6.	Arche und ehernes Meer.	Christi Taufe.	Elias vor Isabel fliehend.
7.	Wegen allzugroßer Beschädigung nicht sicher zu bestimmen.	Flucht nach Ägypten.	Der trunkene Noa von Ham verspottet.
8.	Moses im Nil gefunden.	Die hl. drei Könige.	Die Königin von Saba bei Salomo.
	modern:		
9.	Gideon mit dem Fell.	Christi Geburt.	Aaron mit dem blühenden Stab vor der Stiftshütte.
	modern:		modern:
10.	Christus verflucht die Schlange.	Verkündigung.	Moses und der brennende Busch.

Von den modernen Stücken rede ich nicht. Die alten sind an ihrem Platz, wenn auch nicht recht zu verstehen ist, wie I, 4, III, 6 und III, 7 Typen zu den betreffenden Geschichten aus dem Leben Jesu sein sollen. Ob sie — was unwahrscheinlich ist — aus einem ähnlichen Cyclus als Ersatz hiehergebracht sind, oder ob der Glasmaler schon die Typen verwechselt hat, mag dahingestellt bleiben.

Die Perle der Glasmalereien der Frauenkirche ist entschieden das Madonnenfenster — nordöstlich. Es ist vorzüglich erhalten mit Ausnahme der zweiten Reihe von unten. Hier sind drei moderne Tafeln eingesetzt, die nicht bloß den Zusammenhang des Fensters in unguter und sinnloser Weise unterbrechen, sondern die — von der die Darstellungen verbindenden gemeinsamen Umrahmung abgesehen — in ihrer völlig modernen Zeichnung und in ihren unschönen modernen Farben in wehthuender Weise von den alten Tafeln abstechen.

Die Farbenstimmung dieses Fensters ist bei günstiger Beleuchtung wunderbar schön. Auf purpurrotem damasziertem Hintergrund heben sich die in leb-

haften, lichten Farben gehaltenen, einfach, anſchaulich und draſtiſch gezeichneten Figuren und Gruppen wirkſam ab. Der Ernſt der Darſtellungen wird ab und zu durch kleine, naive, genrehafte Züge belebt, wie die das Bad und ſeine Temperatur probierende Magd, das ſehr realiſtiſche, knabenhafte ſich Sperren Chriſti gegen den Gang zur Schule, die rührend naive, gemütvolle Beteiligung der zwei Tiere und des Sterns bei der Geburt wie bei der Adoration des Chriſtuskinds, dort jubilierend, hier in Andacht ſich herunterbeugend a. A. mehr. Das Fenſter enthält ebenfalls dreimal zehn Tafeln, welche im einzelnen folgendes darſtellen (von unten nach oben geſehen):

I.	II. Mitte.	III.
1. König David mit der Harfe.	S. Joachim aus dem Tempel gewieſen.	König Salomo jugendlich mit Krone und Scepter.
	modern:	
2. Die hl. Familie.	Madonna gekrönt von der Trinität.	Himmelfahrt der Madonna.
3. Maria von S. Anna und einer Magd gebadet.	S. Joachim und S. Anna beiſammen auf einer Bank.	Geburt der Madonna.
4. S. Joachim und S. Anna ſich begrüßend.	S. Anna bringt Maria zum Tempel.	Maria i. Tempel betend.
5. Maria im Tempel die Schrift leſend.	Maria im Tempel den Vorhang webend.	Maria als Braut von zwei Freundinnen gekrönt.
6. Spoſalizio: Madonna, Joſeph und der Hoheprieſter.	Verkündigung.	Heimſuchung.
7. Geburt Chriſti.	Hirten auf dem Feld.	Adoration des Kinds durch die Eltern.
	Anbetung der hl. drei Könige:	
8. Madonna mit dem Kind.	Ein knieender König.	Zwei ſtehende Könige.
9. Kindermord.	Flucht nach Ägypten.	Simeon mit dem Chriſtuskind.
10. Madonna und Jeſus auf dem Weg zur Schule.	Der zwölfjährige Jeſus im Tempel.	Chriſti Taufe.

(Fortſetzung folgt.)

Die Stellung der Orgel im Gottesdienſt.

Von Pfarrer A. Beutter in Rothenberg. (Schluß.)

In den Kirchen- und Viſitationsordnungen werden die Viſitatoren immer wieder angewieſen ihr Augenmerk darauf zu richten, ob ſich die Gemeinde auch am Geſang beteilige; z. B. Württembergiſche Kirchenordnung v. 1559: die Speziales ſollen ihre Viſitation darauf richten, was der Pfarrer für teutſche

Lobgesänge mit der Schul und gemeinen Kirchen halte, „ob auch die gemein Kirch mitsinge;“ Kursächsische Kirchenordnung v. 1580: Die Kirchendiener sind zu befragen, ob auch das Volk in den Kirchen die deutschen Gesänge mit dem Chor singe und sich mit der Stimme im Ansahen und Aufhören nach dem Kirchner oder Cantorey richte“ (eine besonders instruktive Stelle, die ich so verstehe: der Chor sang figuraliter, der Custos oder Cantor gab der Gemeinde das Zeichen, wann sie einzusetzen hatte). Hätte die Gemeinde nicht zum vierstimmigen Chor gesungen, dann hätten auch Männer wie der württembergische Hofprediger Lukas Osiander und der berühmte Johannes Eccard nicht nötig gehabt, auf Mittel und Wege zu sinnen, um der Gemeinde das Mitsingen mit dem Chor zu erleichtern, durch Vereinfachung des Satzes und Verlegung der Melodie in die Oberstimme. Mit der Verlegung der Melodie in den Diskant hat Osiander den Anfang gemacht in seinen „fünfzig geistlichen Liedern und Psalmen mit vier Stimmen auf Kontrapunktsweis für die Schulen und Kirchen im löblichen Fürstentum Württemberg also gesetzt, daß eine christliche Gemein durchaus mitsingen kann.“ 1586. Er sagt: „Ich weiß wohl, daß die Komponisten sonsten gewöhnlich den Choral im Tenor führen. Wenn man aber das thut, so ist der Choral unter anderen Stimmen unkenntlich, der gemeine Mann verstehet nicht, was es für ein Psalm ist, und kann nicht mitsingen. Darum habe ich den Choral in den Diskant genommen, damit er ja kenntlich und ein jeder Laye mitsingen könne.“ (Reißmann, Musikgeschichte II, 67.) Von Joh. Eccard kommen in Betracht seine 1597 herausgegebenen Kirchengesänge in fünfstimmigem Tonsatze. (Ein sehr bekanntes Beispiel daraus ist die wunderbar schöne Bearbeitung von „Es ist gewißlich an der Zeit,“ bezw. „Ich steh an deiner Krippe hier.“) Er hofft, damit der Gemeinde zu dienen, „welche die gewöhnliche Kirchenmelodey aus dem Diskantu wohl und verständlich hören und bei sich selbst, nach ihrer Andacht singend, imitieren könne.“ (S. Rietschel S. 54.)

Das Verhältnis der Orgel zum Chor gestaltete sich so, daß die Orgel teils den Gesang des Chors begleitete, teils mit ihm abwechselte. Das erste — Begleitung des figuralen oder choralen Chorgesangs durch die Orgel — behauptet wenigstens Liliencron (S. 112) auch für die evangelische Kirche, allerdings ohne die Belege dafür beizubringen. Was ich gefunden habe, beschränkt sich auf zwei Stellen, von denen die erste nicht einmal ganz sicher ist. In der Braunschweiger Kirchenordnung von 1543 heißt es: einen Organisten zu halten sei gut, der Kunst Musika zu Dienst, „besonderen wenn die Scholekinder mit den Preceptoren in Figuratiuis singen.“ Das klingt so, als sollten die im Figuralgesang noch unsicheren Schüler an der Orgel, die genau denselben Tonsatz, der gesungen wird, (nicht etwa einen bezifferten Baß) spielt, einen Rückhalt haben. Unmißverständlich ist dagegen die Anordnung in Nördlingen 1650: An Festtagen „nach der Predigt singt man ein Stuck in die Orgel (an dem Dankfest ist das Congregati sunt, Händelii, bisher gebraucht worden)“; in den Festtagsvespern „schlägt der Organist pro introitu: Darauf wird ein Stuck in die Orgel gesungen.“ Hier kann nichts anderes gemeint sein als ein von der Orgel begleiteter Chorgesang.

Chor der Stadtkirche zu Eßlingen. Nördliches Fenſter.

Ungleich beſſer bezeugt iſt der Wechſel von Chor und Orgel. Ein ſehr anſchauliches Bild davon giebt wieder das oft erwähnte Itinerarium des Wolfgang Muskulus, wo es in der Schilderung des Wittenberger Gottesdienſtes u. a. heißt: Post introitum ludebatur in organis et vicissim canebatur a pueris kyrie eleison (alſo die Orgel ſpielte einen Vers des Kyrie, der Chor ſang den andern), quo completo cantabat minister gloria in excelsis, quod canticum vicissim complebatur in organis et choro. Ganz ebenſo in dem ebenda geſchilderten Eiſenacher Gottesdienſt, nur daß hier derſelbe Wechſel

Chor der Stadtkirche zu Eßlingen. Mittelfenſter.

auch unter der Kommunion ſtattfand: „Ludebatur in organis et canebatur vicissim a choro: Agnus Dei, etc. interea communicabatur.“ Ganz dieſelbe Sitte beſteht hundert Jahre ſpäter, um 1666, in Nürnberg, cfr. Liliencron S. 144. Hier trägt in der Veſper der Chor mit der Orgel die Hymnen de tempore dergeſtalt vor, ut versiculorum unus voce exprimatur, alterius loco organa moveantur. Beim Magnificat ebenſo: versiculos chorus et organa alternant. In Nördlingen wird nach der Kirchenordnung von 1579 das deutſche Patrem (d. h. Luthers Lied „Wir glauben all an einen Gott“) ſo ausgeführt, daß Organiſt, Chor und Volk je einen Vers vortragen. Dieſe Verteilung iſt auch in der Kirchenordnung von 1650 beibehalten, aber nur für die Feſtgottesdienſte. In Braunſchweig-Wolfenbüttel 1569 beſteht dieſe Ordnung: in der Veſper ſoll nach der Lektion ein Reſponſorium oder Hymnus de tempore und darauf das Magnifikat, bisweilen lateiniſch, bisweilen deutſch geſungen „und da Orgeln ſind, ein Vers um den andern auf der Orgel geſchlagen werden.“ Faſt wörtlich gleichlautend die betreffende Beſtimmung in der revidierten Kirchenordnung für Mecklenburg 1650.

Um den von den Gegnern der Orgel erhobenen Vorwurf zu entkräften, daß die Gemeinde nicht verſtehe, was georgelt werde, ließ man wohl auch durch einen Chorſänger den von der Orgel nur geſpielten Vers ſprechend oder ſingend mit den dazu gehörigen Worten begleiten. Auch dieſe Sitte hat die evangeliſche

Kirche aus der römischen herübergenommen, wie wir schon oben (S. 34) gesehen haben. Barth. Gesius erwähnt sie in der Vorrede zu seinem Chorgesangbuch (Geistliche deutsche Lieder D. Mart. Lutheri ꝛc., Frankfurt a. O. 1601) mit folgenden Worten: „Hierzu wollen die Cantores in den Schulen und Kirchen erinnert sein vnd dies merken, das solche Lieder bey der christlichen Gemein sonderlichen angenem, auch lieblich vnd nützlichen anzuhören sein, wenn sie alternatim in choro vnd organo gebraucht werden, also dz ein knabe mit lieblicher, reiner stimme einen Vers im organo mitsinge, darauff den andern Vers der chorus Musicus, vnd also jedermann neben dem Concentu auch die verstendliche Wort in gebranchlicher vnd gewöhnlicher Melodia hören und mitsingen kan." (Liliencron S. 114 f.)

Hier stoßen wir denn nun auch auf eine Verbindung der Orgel mit dem Gemeindegesang, wovon wir bisher nichts bemerkt haben. Und dies führt uns auf den letzten Punkt unsrer Untersuchung, die Frage nach dem Verhältnis von Orgel und Gemeindegesang im evangelischen Gottesdienst.

Für uns beruht der gottesdienstliche Wert der Orgel in allererster Linie darauf, daß sie das Instrument zur Begleitung des Gemeindegesangs ist. Wir können uns keine Kirche ohne Orgel denken, weil wir uns keinen Gemeindegesang ohne Begleitung denken können. Und wir sind geneigt zu glauben, die Begleitung des Gemeindelieds müsse von Anfang an in unsrer evangelischen Kirche die wichtigste Funktion der Orgel gewesen sein. Karl v. Winterfeld scheint der erste gewesen zu sein, der dies bezweifelt hat. Er hat schon 1843 seine Meinung dahin ausgesprochen, daß zu Meister Eccards Zeiten (um 1600) zwischen Orgelspiel und Gemeindegesang schwerlich schon dasselbe Verhältnis bestanden habe wie heutzutage. Die Orgel habe noch bis in die erste Hälfte des 17. Jahrhunderts allein zur Begleitung des Kunstgesangs und für selbständige Leistungen des Organisten gedient. (Der evangelische Kirchengesang und sein Verhältnis zur Kunst des Tonsatzes I, 479.) Diese Ansicht ist vielfach acceptiert worden (so z. B. auch von Koch in der Geschichte des Kirchenlieds 1. Aufl. 1847 I, 89 f.). Aber erst Rietschel hat die Winterfeldsche Hypothese durch eine gründliche Untersuchung der Quellen nach allen Seiten begründet und zur Evidenz gebracht. Die Resultate seiner Untersuchung lassen sich in folgende Punkte zusammenfassen:

1. Im ganzen 16. Jahrhundert hat man nicht daran gedacht, den Gemeindegesang durch die Orgel begleiten zu lassen. Orgel und Gemeindelied gehen völlig selbständig neben einander her.

2. Die Verbindung von beidem geschah zunächst nicht in der Weise, daß der Gemeindegesang von der Orgel, sondern so, daß umgekehrt die Orgel vom Gemeindegesang begleitet wurde.

3. Noch lange, bis gegen Ende des 17., ja bis weit in das 18. Jahrhundert hinein blieb die Verbindung von Orgel und Gemeindegesang viel lockerer, als sie heute ist. Die Meinung, daß aller Gemeindegesang von der Orgel begleitet sein müsse, ist relativ jungen Datums.

Für die erste dieser 3 Thesen sind wir hauptsächlich auf den Weg des in-

direkten Beweises verwiesen. Schon Winterfeld hat die treffende Bemerkung gemacht: „Hätte die Orgel nicht noch in der ersten Hälfte des 16. Jahrhunderts, wie vor der Kirchenverbesserung, allein zur Begleitung des Kunstgesangs und für selbständige Leistungen der Organisten gedient, wäre sie damals schon bei dem Gesang der Gemeinde angewendet worden, ihn zu leiten, zu verstärken, so würden jene schwärmenden Bilder- und Kirchenstürmer nicht gegen sie gewütet und mit den Werken bildender Kunst auch die schönsten Werke dieser Art zerstört haben. (Rietschel S. 34 f.). Ferner: Luthers Abneigung gegen die Orgel wäre unerklärlich, wenn man damals schon daran gedacht hätte, sie dem neu in die Kirche eingeführten Gemeindelied dienstbar zu machen. Die Wertschätzung der Orgel in der Kirche der Reformation hätte dadurch steigen müssen; thatsächlich ist sie gesunken. Was das auffallende Schweigen der Kirchenordnungen des 16. Jahrhunderts betrifft, so haben wir zwar gesehen, daß man in der Verwertung des argumentum e silentio vorsichtig sein muß. Aber eines haben wir doch mit aller Sicherheit daraus folgern dürfen: daß der Orgel im evangelischen Gottesdienst keine wesentlich neue Aufgabe übertragen worden ist. Wäre dies geschehen, so müßten die Kirchenordnungen reden. Erinnern wir uns auch an die oben aufgeführten Argumente, mit denen die Kirchenordnungen den Gebrauch der Orgel verteidigen: Orgelspiel „ist nicht unchristlich" (Braunschweig 1528), man mag sich seiner bedienen „wie einer Trompete oder sonst eines Geschreis," dadurch die Menschen bewegt werden zu beten und Gottes Wort zu hören (Bremen 1534), es dient „zu Ehren der Kunst Musika" (Pommern 1535, Braunschweig 1543), es werden dadurch der Zuhörenden (N B!) Herzen und Gemüter ermuntert und erfrischt Gott zu loben (Straßburg 1598) —: keiner einzigen Kirchenordnung fällt es ein, auf die nützlichen Dienste hinzuweisen, die die Orgel der Gemeinde leiste durch Begleitung ihres Gesangs, und doch wäre das ein Argument von durchschlagender Beweiskraft gewesen. Die Wittenberger theologische Fakultät hat 1597 in einem weitläufigen Gutachten sich der Orgel gegen kryptokalvinistische Angriffe angenommen (Rietschel S. 43); von der Aufgabe der Orgel, den Gemeindegesang zu begleiten, ist darin mit keiner Silbe die Rede. Sollte die Fakultät dem gottesdienstlichen Leben so entfremdet gewesen sein, daß sie die Hauptsache vergaß? Oder welche Gründe könnte sie gehabt haben, den stärksten Trumpf, den sie gegen den Gegner ausspielen konnte, zurück zu halten? Auch der Meißner Domprediger D. Nikolaus Polantus weiß in seiner Orgelweihpredigt von 1608 noch nichts von der Orgelbegleitung beim Gemeindegesang. Noch K. Dietrich in seiner Ulmischen Orgelpredigt 1624 denkt nicht daran; es ist darin immer nur von Zuhörern beim Orgelspiel die Rede: „Wann schon etliche in die Kirche kommen, dem Orgeln und Musizieren zuzuhören, so sitzen sie doch da wie Stöcke und Blöcke oder wie das dumme Vieh, denken nicht einmal, daß dies eine Gnadengabe Gottes sei." Wir sollen aber vielmehr „darunter und darüber unsre Herzen erheben, unsre Gemüter zu christlicher Devotion und Andacht ermuntern, und ob wir schon mit der Stimme und Mund nicht mit unterschlagen und musizieren können, sollen wir doch mit dem Sinn und mit dem Geist mit musizieren, 1. Kor. 14, 15. Sollen dem Herrn

ſingen und ſpielen in unſren Herzen Eph. 5, 19." Hier wäre doch der Ort geweſen, der Gemeinde das Mitſingen ans Herz zu legen, ſie zu ermahnen, daß ſie ihre Stimme mit dem Klang der Orgel vereinige zum Lobe Gottes. Ritter (I 194) macht darauf aufmerkſam, daß unter den einem Organiſten notwendigen Eigenſchaften, die der erfahrene Prätorius im Syntagma muſikum 1619 aufzählt, gerade die nach gegenwärtiger Meinung allernotwendigſte fehlt: die Fähigkeit nämlich, den Gemeindegeſang zu begleiten.

Eine beſonders gewichtige Inſtanz für die Entſcheidung unſrer Frage ſind auch die häufig wiederkehrenden Warnungen, daß durch die Orgel der Geſang der Gemeinde nicht verkürzt werden ſolle. So in der Braunſchweigiſchen Kirchenordnung von 1543: In der Meſſe ſoll man das Orgelſpielen nicht lange machen, damit die Predigt nicht verhindert werde und „dat de Leyen dar ock ruhm hebben, Chriſtum mit düdeſchen geſange tolauende." Bergedorf 1544: Orgeln mag man an den Feiertagen gebrauchen, die Pſalmen und den Kirchengeſang darauf zu ſpielen, „doch alſo dat dat Volck de gantzen Pſalme tovore ſinge und up der Orgeln, wat geſungen is, alleine na ſpele" — eine beſonders wichtige Stelle, die Rietſchel entgangen zu ſein ſcheint. Hier wird geradezu die Begleitung des Gemeindegeſangs durch die Orgel ausgeſchloſſen, natürlich unbewußt; was Äpinus, der Verfaſſer dieſer Kirchenordnung, verbieten will, iſt nur, daß die Orgel ſich vordrängt. Beſonders lehrreich ſind die Beſtimmungen der Straßburger Kirchenordnung von 1598 (Rietſchel S. 32): es ſoll darauf geſehen werden, „daß ſolche figurata Musica und das Orgeln weder das gemeine Geſang der ganzen Kirchen noch den übrigen Gottesdienſt mit Predigen und Beten verhindere und zu lang aufhalte." Der Organiſt ſoll „vor und unter dem Geſange der Kirchen nicht fremde Stücke und Motetten ſchlagen, ſondern eben dasjenige, was hernach die Gemeine ſingen ſoll. Damit ſich auch das Orgeln und Singen nicht zu lang verziehe, ſoll er, nachdem er intoniert, nicht über ein- oder zweimal unter das Geſang der Kirchen ſchlagen, ſondern derſelben ihre Zeit laſſen, ihr Geſang mit gemeiner Stimme und Andacht zu verrichten." Mit dieſem „Schlagen unter das Geſang der Gemeine" iſt nicht Begleitung des Gemeindegeſangs (wie es z. B. Kliefoth VII 280 verſteht), ſondern Unterbrechung desſelben durch ein ſelbſtändiges Zwiſchenſpiel gemeint, da ja, wie Rietſchel treffend bemerkt, ſonſt die Begründung „damit ſich das Orgeln — nicht zu lang verziehe" völlig ſinnlos wäre. Wir haben hier alſo einen Wechſel zwiſchen Orgel und Gemeindegeſang, aber keine Begleitung desſelben durch die Orgel.

Mit dem Beginn des 17. Jahrhunderts bahnt ſich eine Änderung in dem Verhältnis von Orgel und Gemeindegeſang an. Die erſte Spur haben wir ſchon oben in der Vorrede zu dem Geſangbuch des Barth. Geſius von 1601 gefunden: Der Tonſetzer nimmt in Ausſicht, daß die Gemeinde ſowohl beim Geſang des vierſtimmigen Chors als auch beim ebenſo vierſtimmigen Spiel der Orgel mitſingt. Die Geſänge ſind ſo eingerichtet, daß „jedermann neben dem Concentu auch die verſtendliche Wort in gebräuchlicher und gewöhnlicher Melodia hören und mitſingen kann. Demnach wechſeln jetzt Chor und Orgel in der Führung

des Gemeindegesangs ab. Daran reiht sich sofort als weiteres Zeugnis die Vorrede zu dem Hamburger Melodiengesangbuch von 1604, in der es heißt: „Wann solche christliche Gesenge entweder die liebe Jugend auffm Chor her quinckelieret oder auch der Organist auff der Orgel künstlich spielet, oder sie beide ein Chor machen, vnd die Knaben in die Orgeln singen, vnd die Orgel hinwiederum in den Gesang spielet (als nunmehr in dieser Stadt gebreuchlich), alsdann mag auch ein jeder Christ seine schlechte Leyenstimme nur getrost vnd laut genug erheben vnd also nunmehr nicht als das fünfte, sondern als das vierte Rad den Musikwagen des Lobes und Preises göttlichen Namens gewaltiglich mit fortziehen und bis an den Allerhöchsten treiben und bringen helfen." (Rietschel S. 56 f; Liliencron S. 115; Ritter I 194). Die Melodie liegt hier, wie in den 50 geistlichen Liedern des Luk. Osiander, nicht mehr im Tenor, sondern im Diskant, um auch den der Musik unkundigen Laien das Mitsingen zu ermöglichen. Auch Michael Prätorius sinnt auf Mittel und Wege, um die Gemeinde zum Mitsingen heran zu ziehen und so Chor, Orgel und Gemeindegesang zu verbinden. In seiner Megalynodia Sionia 1611 spricht er sich dahin aus, es sei „sehr lieblich und anmutig zu hören, wenn die ganze Versammlung mit dem Chor und der Orgel zugleich übereinstimmt und gleichsam ostendieret und vorstellet, wie es im Himmel, da alle lieben Engel und Heiligen Gottes mit uns das Sanctus, Gloria in excelsis Deo intonieren und anstimmen sollen, zugehen werde. (Rietschel S. 59.)

Was von diesen Männern angestrebt worden ist, das erscheint bereits als feststehende Einrichtung 1637 in Nürnberg. In diesem Jahr gab der Nürnberger Organist Sigm. Theoph. Stade die „Kirchengesäng" H. Leo Haßlers neu heraus. Er widmete sie seinen vier Amtsbrüdern als „treuen Kollegen, welche durch die Orgel die Gemeine bei rechter Melodie, Höhe und Tiefe zusammenhalten." (Rietschel S. 53. Ritter I 195.) Haßler selbst hatte sie bei der ersten Ausgabe 1608 bestimmt, „von dem gemeinen Mann neben dem Figural" mitgesungen zu werden. Denselben Umschwung zeigt auch die sogenannte Görlitzer Tabulatur Samuel Scheidt's von 1650. Sie dient, wie das Hamburger Melodiengesangbuch, dem Zweck der Begleitung des Gemeindegesangs durch die Orgel, wie schon der Titel zeigt: „Tabulaturbuch 100 geistlicher Lieder und Psalmen — für die Herren Organisten mit der christlichen Kirche und Gemeine auf der Orgel, desgleichen auch zu Hause zu spielen und zu singen" und die Bemerkung in der Vorrede: es sei seit vielen Jahren gebräuchlich, in die choraliter gesungenen deutschen Lobgesänge Lutheri u. a. die Orgelwerke mit einspielen zu lassen. (Ritter I 193.)

Es ist aber zu beachten, daß, wie schon bemerkt, die Rolle der Begleitung dabei anfangs nicht der Orgel, sondern vielmehr der Gemeinde zufällt. Erst allmählich hat sich das Verhältnis umgedreht. Ph. Spitta (Bach I 583 ff) stellt die Sache so dar, als ob erst das 17. und 18. Jahrhundert ein Zurücktreten des Gemeindegesangs hinter die Orgel gebracht hätte. Die Gemeinde habe sich die willkürliche Verbrämung der Melodie durch den Organisten gefallen lassen, weil ihr die Wertschätzung des einfachen Chorals verloren gegangen war. Mir scheint das souveräne Schalten und Walten der Organisten mit der

Digitized by Google

Melodie ohne Rücksicht auf die Gemeinde vielmehr ein Überbleibsel aus früherer Zeit zu sein, wo thatsächlich die Orgel der dominierende Teil war und nicht sowohl den Gemeindegesang begleitete, als von ihm begleitet wurde. Die Organisten hatten sich noch nicht in die dienende Stellung dem Gemeindegesang gegenüber gefunden. Die beiden, ursprünglich beziehungslos neben einander stehenden Elemente hatten sich noch nicht amalgamiert. Die Geschichte zeigt, wie sie allmählich einander angenommen und wie tief eins das andere beeinflußt hat. Die Orgel mußte, um den Gemeindegesang zu begleiten, auf die kunstvolle Polyfonie verzichten und sich zu schlicht harmonischem, in Akkorden fortschreitendem Spiel bequemen. Der Gemeindechoral aber verlor unter dem Einfluß der Orgel seine rhythmische Belebtheit. Die Verwandlung des rhythmischen Chorals in den ausgeglichenen ist ohne Zweifel auf den Einfluß der Orgel zurückzuführen. „Bei rhythmisch wechselnden Melodien können wohl die Singstimmen die rhythmischen Verhältnisse für den Hörer klarlegen, da sie die Wort- und Tonaccente vollkommen beherrschen, aber die accentlose Orgel vermag es nicht. Der einfache, keiner Modulation in sich fähige Orgelton drängt auf die einfachsten rhythmischen Verhältnisse hin." (Ritter I 197.)

Der ganze Prozeß vollzog sich übrigens sehr langsam und kam keineswegs überall gleichzeitig zum Abschluß. Manche zufällige Momente wirkten retardierend oder beschleunigend ein. „In Leipzig, wo ein geschulter Thomanerchor helfend zur Seite stand, blieb die bisherige Einrichtung mindestens bis gegen Ende des Jahrhunderts bestehen. — Beschleunigend auf die Einführung der Orgelbegleitung mögen die destruierenden Einflüsse des 30jährigen Krieges mitgewirkt haben. Ihnen mag manche Singanstalt zum Opfer gefallen und damit die Notwendigkeit eingetreten sein, den Gemeindegesang unter Schutz und Bedeckung der Orgel zu stellen." (Ritter I 195.) Namentlich darf man sich nicht vorstellen, daß nun, nachdem überhaupt einmal die Orgelbegleitung eingeführt war, auch aller Gemeindegesang stets und immer von der Orgel begleitet worden sei. Dies war keineswegs der Fall. Man war — und that recht daran — nicht gesonnen, auf die Mannigfaltigkeit zu verzichten, die sich aus den verschiedenen möglichen Kombinationen von Chor, Orgel und Gemeindegesang ergiebt. Unter den mir im Wortlaut vorliegenden Kirchenordnungen ist die Nördlinger v. 1650 (wiederholt aufgelegt 1676) besonders instruktiv. Sie enthält genaue Bestimmungen über das Eingreifen der Orgel in den Gang des Gottesdienstes, worunter folgende hervorgehoben sein mögen. Am Sonntag in der Morgenpredigt „fäht erstlich der Organist an zu schlagen und singt der Chor samt der Gemeine (offenbar ohne Orgel) ein teutschen Psalm oder geistliches Lied die ersten Vers." Nach der Epistel singt man den angefangenen deutschen Psalm vollends hinaus (offenbar wieder ohne Orgel). Nach dem Katechismo schlägt der Organist: wir glauben all an einen Gott, den 1. Vers; die übrige beide singt die Gemeinde (und zwar mit dem Chor, cf. S. 11 der Kirchenordnung). Vor dem Vaterunser singt die Gemeinde wiederum ein Gesätz. Nach der Predigt wird georgelt und nach Belieben ein Konzert musiziert. Die bekannten Kommunionlieder werden „alternis vicibus, von dem Choro und Vor-

ſinger (d. h. wohl im Wechſel vom Chor und der vom Vorſinger angeführten Gemeinde) geſungen." In der Mittagspredigt wird nicht georgelt. Soweit keine Spur von Neuerung, vielmehr ganz die alte Übung. Nun aber: In der Abendpredigt wird georgelt und ein teutſcher Pſalm geſungen. Finita concione ſchlägt der Organiſt anfangs allein, darnach das Gloria zu dem Geſang der Gemeine. An Feſttagen wird in der Morgenpredigt nach dem Vaterunſer der erſte Vers in dem Glauben vom Organiſten geſchlagen, der zweite in figuris, der dritte choraliter geſungen. Vor dem Vaterunſer ſingt die Gemeinde einen Vers; an den beſonders bezeichneten Feſttagen (Weihnachten, Neujahr, Erſcheinungsfeſt, Dankfeſt, Oſtern, Himmelfahrt, Pfingſten, Trin. und 1. Dom.) ſchlägt der Organiſt den Vers vor dem Vaterunſer unter das Geſange der Gemeine. (Da es ſich nur um einen Vers handelt, kann der Ausdruck „unter das Geſang ſchlagen" hier nichts anderes bedeuten als den Geſang begleiten.) Am grünen Donnerstag und Karfreitag wird das Orgeln bei dem Figurieren und ſonſten gänzlich eingeſtellet. In Leipzig wurde, wie Spitta II 109 berichtet, noch zu J. S. Bachs Zeiten an den Feſt- und gewöhnlichen Sonntagen wenigſtens das Kanzellied ſtets ohne Orgelbegleitung geſungen. (Für Sachſen überhaupt verordnete ein Kgl. Reſkript vom 2. Auguſt 1709, daß bei Todesfall des Kirchenpatrons oder ſeiner Frau die Orgel und Kirchenmuſik ein halbes Jahr lang eingeſtellt werde! Slevogt, Gründl. Unterſuchung ꝛc., p. 470.) Auch in Ulm finden wir nach der Kirchenordnung v. 1747 neben dem von der Orgel begleiteten Gemeindegeſang auch ſolchen ohne Orgelbegleitung. Daneben die Beſtimmung, daß vom Sonntag Judika bis ans Ende der Karwoche die Orgel ganz geſchloſſen bleiben ſolle. (Rietſchel S. 71.) (Vergleiche damit die Hamburger Kirchenordnung v. 1529: „Man mag den Orgelſauck ock wol ſtahn lahten up etliche tyde, inſonderheit de 14 dage auer, wen men de Paſſion prediget.")

Man kann die Geſchichte des evangeliſchen Gottesdienſtes und der Orgel im evangeliſchen Gottesdienſt nicht verfolgen, ohne ſchmerzliches Bedauern darüber zu empfinden, wie ſehr doch unſer Gottesdienſt muſikaliſch-liturgiſch verarmt iſt. Welcher Reichtum an Formen in der Verwendung von Gemeindegeſang, Chor und Orgel einſt, und welche Einförmigkeit und Eintönigkeit jetzt! Die Ausbildung der Schuljugend im kirchlichen Geſang, auf die einſt auch in Württemberg (ſiehe die große Kirchenordnung) ſo viel Sorgfalt verwendet worden iſt, liegt im Argen, und doch hätte die Kirche ſelbſt den Gewinn davon, wenn ſie auch nur einen kleinen Bruchteil der für den religiöſen Unterricht ausgeſetzten Zeit auf Schulung der Jugend im kirchlichen Geſang verwenden würde. Die Kirchenchöre friſten vielfach ein kümmerliches Daſein, ſie bilden nur ein äußerliches Anhängſel, keinen organiſchen Beſtandteil des Gottesdienſtes. Aus dem Gemeindegeſang verſchwinden die herrlichen Weiſen, in denen die Kirche der Reformation ihrem Glauben Ausdruck verliehen hat, eine um die andere, und an ihre Stelle treten die Moody- und Sankeylieder. (Vergl. den Artikel „Nach welcher Melodie?" von R. Hartter in der Monatſchrift für Gottesdienſt und kirchliche Kunſt 1897, September.) Und was das Orgelſpiel betrifft, ſo bleiben die wertvollſten Schätze alter und neuer Zeit auf dieſem Gebiet ein totes Kapital, weil unſer Gottesdienſt keinen Raum bietet

zu ihrer Verwertung im Dienſte der Erbauung. Geholfen kann da nur werden durch eine liturgiſche Neugeſtaltung unſrer Gottesdienſtordnung, von der einſt Grüneiſen geurteilt hat, daß ſie jeder, auch der reformierten, auch der zwingliſchen, nachſtehe und an Armut und Einſeitigkeit nicht ihresgleichen habe. (Die evang. Gottesdienſtordnung 1856 S. 51.)

Berichtigung. In Nr. 4 Seite 59 iſt der Abſchnitt: „Von Brenz — gelehret wird.“ zu ſtreichen, und der folgende Abſchnitt beginnt richtig: „Von Brenz beſitzen wir eine Homilie ....

Chronik.

Zu Zwecken der Denkmalspflege ſind vom preußiſchen Kultusminiſterium für das Jahr 1900 in den Etat eingeſtellt: 4500 ℳ für Wiederherſtellungsarbeiten an der Kloſterruine Eldena in Pommern, 22500 ℳ zum Ankauf noch vorhandener Baulichkeiten des Deutſchherrnordens in Marburg, 50000 ℳ weiterer Beitrag zur Wiederherſtellung der Marienburg in Weſtpreußen und 200000 ℳ zum Wiederaufbau des Prätoriums in Saalburg.

Im **Berliner Kunſtgewerbe-Muſeum** ſind aus dem Beſitz des Grafen v. Tiele-Winckler zehn prächtige Gobelins ſchönſter Erhaltung ausgeſtellt, die in Kompoſitionen mit lebensgroßen Figuren die Geſchichte des Erzvaters Jakob ſchildern und dieſe Bilder mit köſtlichen Bordüren aus Blumen- und Fruchtgewinden umrahmen. Es ſind flandriſche Arbeiten des 16. Jahrhunderts, denen wahrſcheinlich Cartons von Bernard von Orley zu Grunde liegen; erworben wurden ſie aus dem Beſitz der Familie Maldezzi in Bologna, für die ſie dem Anſchein nach urſprünglich angefertigt wurden. Die durchgängige Höhe der Stücke beträgt 4, die Breite je 5½ bis 7 Meter.

Inhalt: Die mittelalterlichen Glasmalereien in Eßlingen. Von E. D., Eßlingen. Mit Abbildungen. — Die Stellung der Orgel im Gottesdienſt. Von Pfarrer A. Beutter in Rothenberg. (Schluß.) — Chronik.

Verantwortliche Redaktion: Oberkonſiſtorialrat Dr. **Johs. Merz** in Stuttgart.
Druck und Verlag von **J. F. Steinkopf** in Stuttgart.

Anzeigen.

(Ohne Verantwortung der Redaktion.) Anzeigen koſten die durchlaufende Petitzeile 30 Pf.

Atelier
für Kirchenbau u. Kircheneinrichtung.

Werkstätten
f. Kirchenparamente, Ornate, Vasa sacra, Leuchter, Crucifixe, Kronen, Wandleuchter etc., sowie f. den gesammten innern Ausbau, als: Altäre, Kanzeln, Gestühl etc.

Uebernahme
ganzer Kirchen- u. Kapellen-Bauten und Kirchen-Restaurationsbauten. Ausführung aller ins Fach einschlagenden Entwürfe, Zeichnungen, Kostenanschläge etc.

Altar-Kerzen aus reinem Bienenwachs à Pfd. 2,50 Mark.
Hostien mit Crucifixus à 1000 Stck. 2,00 Mark.

Theodor Prüfer, Architekt
Berlin S.W., Dessauer Str. 23.

Solide und stilvolle Arbeit bei mäßigen Preisen, große Auswahl von Mustern und Modellen. Zink, von vielen Handlungen fälschlich als Bronce angekündigt, und Gußeisen finden bei mir keinerlei Verwendung. **Abbildungen, Musterblätter, Preis-Verzeichnisse, Atteste,** sowie jede Auskunft gratis und franco.

Juli 1900. Zweiundvierzigster Jahrgang. Nr. 7.

für Kirche, Schule und Haus.

Herausgegeben von

Dr. **Johannes Merz,**

Oberkonsistorialrat in Stuttgart.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

Die mittelalterlichen Glasmalereien in Eßlingen.

Von L. D., Eßlingen. (Fortsetzung.)

Das dem ebengenannten gegenüberliegende südöstliche Chorfenster der Frauenkirche ist am schlechtesten erhalten. Nur die oberen fünf Reihen und ein Stück aus der sechsten Reihe sind aus der Zeit der übrigen Glasmalereien dieser Kirche. Der untere Teil des Fensters enthält ziemlich spätere Sachen, die zur Ausfüllung der Lücken hiehergebracht wurden, Architektur und Figurenstücke, unter denen die zwei untersten rechts und links zusammengehören und tüchtige Leistungen sind. Leider wird auch hier der Gesamteindruck des Fensters durch drei vor einigen Jahrzehnten eingesetzte ungut wirkende moderne Tafeln gestört. Die alten Scenen aus der Heiligenlegende im oberen Teil des Fensters stehen unter sich in keinem für uns erkennbaren Zusammenhang. Vollständigkeitshalber setze ich die dargestellten Gegenstände her:

(Von oben nach unten gesehen.)

I.	II. Mitte.	III.
1. Ein Heiliger betend.	Marterscene. Ein knieender Heiliger, zwei Henker.	Ein Heiliger, im Kessel gesotten. Zwei Henker, einer Öl über ihn gießend. (S. Veit, S. Johannes?)
2. S. Georg.	Eine auf dem Boden liegende Figur, ein Heiliger darüber gebeugt. (S. Elisäus und der Sohn der Sunamitin?)	Ein hl. Bischof thronend.
3. Lebendig bewegte Gruppe. Mann und Frau.	S. Lorenz auf dem Rost. Zwei Henker.	Niedergesunkener Heiliger (gestückelt).
4. Ein hl. Bischof thronend mit Krummstab u. Buch.	Eine Heilige auf dem Lager, ein Engel ihr den Kopf haltend, eine weitere Heiligenfigur.	Ein Heiliger durch den Hals gestochen. (S. Thomas Becket?)
5. Christus mit Spruchband.	Ein Betender auf den Knieen.	Zwei Gekrönte und eine Figur im Hintergrund. (Salomo und die Königin von Saba?)
modern:		modern:
6. Der gute Hirte.	Marterscene. Ein Heiliger, dem der Kopf gespalten wird.	S. Barbara.

Von hier ab beginnen die späteren Malereien.

I.	II.	III.
	modern:	
7. Frauenfigur.	S. Peter.	Knieende Frauenfigur.
8. Giebel.	Giebel.	Giebel.
9. Halber Giebel.	Giebelstück mit Löwe, Affe, Eule.	Gotischer Baldachin mit verdorbenem Kopf. Spruchband: Eliseus pro —.
10. S. Peter mit Schlüssel und Weihwedel, ein anderer Apostel mit Kreuz.	Ein Engel vor einem gotischen Baldachin sitzend.	Tod der Madonna, Christus steht vor ihr, sie segnend, neben ihr ein Apostel.

Die Stadtkirche zu S. Dionys, die eigentliche Pfarrkirche der Stadt, hatte in der Zeit, die uns beschäftigt, längst keine Beziehungen mehr zur Abtei St. Denys bei Paris, woher sie ihren Patron und den Kult anderer französischer Heiliger empfangen hatte, die wir noch auf unsern Glasgemälden dargestellt finden. Die Kirche gehörte seit 1215, etwa dem Beginn des Baus der

ältesten Teile der jetzigen Kirche, dem Bistum Speyer zufolge einer Schenkung Friedrichs II zu Ehren seines ermordeten Oheims, des Königs Philipp, den er im Dom zu Speyer hatte beisetzen lassen. Der Chor ist im Lauf des 14. Jahrhunderts an das ältere, niedrigere, frühgotische Langhaus angefügt worden und ohne allen Zweifel an die Stelle eines vorher dort stehenden romanischen Chors, von dem noch Spuren nachweisbar sind, getreten. Das Mittelfenster des Chors, wie die zwei nächsten Fenster rechts und links — sämtlich vierteilig — enthalten Glasmalereien, von denen das Mittelfenster und die zwei benachbarten wohl allein von Anfang an dieser Kirche angehörten. Die Glasgemälde der zwei übrigen, des rein nördlichen und rein südlichen Fensters, sind aus andern Kirchen an ihre jetzige Stelle verbracht worden. Bei den äußeren Felderreihen ist dies erst 1899 bei Gelegenheit der Restauration des Stadtkirchenchors geschehen. Die Gefährdung der in der hinteren, seit Jahrzehnten profanierten Kirche befindlichen höchst wertvollen Glasmalereien, sowie die Schädigung der in den Mittelpartien des nördlichen und südlichen Fensters schon vorhandenen Malereien durch die weiße Verglasung der nebenliegenden Kompartimente ließ die Einsetzung von Tafeln aus der hinteren Kirche als durchaus wünschenswert und zweckdienlich erscheinen. So wurden sämtliche noch dort befindliche Tafeln — ein verhältnismäßig bescheidener Rest des ursprünglichen Bestandes —, welche mosaikartige Muster in geometrischen Formen und Pflanzen- — speziell Blatt-Ornamente von Vögeln belebt zeigen, in die Stadtkirche übertragen und ihr damit ein weiterer hochinteressanter, in Beziehung auf den Geschmack der Zeichnung und die Schönheit und Stimmung der Farben gleich herrlicher Schmuck zugeführt, der an seiner früheren Stätte allzuwenig Beachtung gefunden hatte. Leider reichten die schon vorher hier eingefügten wie die neu übertragenen Tafeln nicht zu, um die sehr hohen Fenster ganz mit Glasmalereien zu versehen: so sind die untersten Felder nur mit Butzenscheiben ausgefüllt.

In die mittleren Partien des Nord- und Süd-Fensters sind schon vor langer Zeit — vielleicht bei der Chorrestauration in den 60er Jahren des 17. Säculums — Glasmalereien aus andern Kirchen versetzt worden, von denen die des Nordfensters die weitaus älteren und besseren sind. Sie stellen ein Leben Jesu dar, in lebendigen, aus wenigen Figuren gebildeten Scenen. Die Medaillons mit den Gruppen ruhen auf farbenprächtigen Mosaikfeldern, die untereinander durch fortlaufende Bänder verbunden sind. Der ursprüngliche Bestand scheint vollständig erhalten, wie auch die Erhaltung der einzelnen Tafeln als eine im ganzen gute zu bezeichnen ist. Die Reihenfolge beginnt unten links, geht bis zum Maßwerk hinauf und setzt sich dann rechts von unten bis oben fort. Den Anfang machen zwei Propheten mit Weissagungen auf Christi Geburt. Wir geben den Inhalt der Darstellungen von oben nach unten gesehen.

Mitte des Fensters.

I. links.	II. rechts.
1. Madonna betend. Hinter ihr ein fliegender Engel mit einem Korb. Zwischen beiden Stab oder Lanze. (? aus der Flucht nach Ägypten?)	Christus der Weltrichter mit zwei Schwertern.

2. Einer der hl. drei Könige vor Madonna und dem Christuskind.	Christus gemartert. Die Dornenkrone auf sein Haupt gedrückt.
3. Kindermord. Ein Kriegsknecht, eine Mutter mit Kind.	Christus gegeißelt, zwei Kriegsknechte.
4. Flucht nach Ägypten.	Christus vor Pilatus, dabei ein Kriegsknecht.
5. Der Engel erscheint dem Joseph im Traum. Madonna mit dem Christkind (in einer Mulde).	Verrat. Christus, Judas und ein Kriegsknecht.
6. Darstellung im Tempel. Madonna, Simeon und das Christuskind.	Christus in Gethsemane. Vor ihm Kelch und Gottes Hand. Die Jünger schlafend.
7. Kindermord. Herodes auf dem Thron. Ein Kriegsknecht ersticht ein Kind.	Abendmahl.
8. Zwei Könige und die Hand eines dritten Mannes. (Die hl. drei Könige vor Herodes?)	Einzug in Jerusalem. Christus auf einem blauen Esel, zwei Jünger.
9. Die Hirten auf dem Feld.	Christus predigend.
10. Christi Geburt.	Christi Versuchung.
11. Annunciation. (Spruchband: ave gracia plena.)	Taufe. Christus zwischen Johannes und einem Engel.
12. Visitation.	Madonna mit dem Jesusknaben, auf dem Weg zur Schule.
13. Esaias. Schrift: Ecce (vi)rgo concipiet. (Es. 7, 14.)	Prophet (Jeremias). Schrift: Novum facit Domir. (Jer. 31, 22.)

Die Reihenfolge der Tafeln stimmt nicht überall. Die Verwechslung hat schon in alten Zeiten, vielleicht bei der ersten Übertragung stattgefunden.

Das gegenüberliegende südliche Chorfenster enthält, abgesehen von den, wie oben bemerkt, aus der hinteren Kirche 1899 übertragenen Tafeln, gleichfalls alte, doch minder wertvolle Glasmalereien. Unter vier Tierfiguren befindet sich links die Darstellung des kirchlichen Dogmas, rechts die der Moral, gegeben durch die Figuren der Apostel, die je einen Artikel des Credo als Spruchband um sich oder über sich haben, und durch weibliche allegorische Figuren von Tugenden, welche die entgegengesetzten Laster unter die Füße treten oder mit Stab oder Lanze niederstoßen, wie auch die Apostel überwundene Dämonen in allen Farben als Consolen unter ihren Füßen haben. Den Tugenden wie den Lastern ist der betreffende Name beigeschrieben. Die Figuren sind ziemlich leblos und schematisch, in Ausdruck und Bewegung durchaus schablonenhaft. Die Schrift, die bis zur Mitte des 14. Jahrhunderts allgemein übliche Uncialschrift, war noch zu entziffern, doch vielfach mit Mühe, da sie im ganzen schlecht eingebrannt ist, zum Teil sogar bloß aufgemalt und nicht gebrannt erscheint. Die Apostel scheinen von Anfang an nicht vollzählig gewesen zu sein. Derzeit sind es zehn, unter ihnen befindet sich eine Tugendfigur. Tugenden sind es noch zwölf, also wohl die volle Zahl, da sie sicher als Pendant zu den ursprünglichen zwölf Apostelfiguren resp. den zwölf Artikeln des Credo gedacht waren. Wie

es kommt, daß unter den Aposteln zwei mit ihrem Artikel doppelt erscheinen, nämlich S. Philippus mit Art. VII und S. Bartholomäus mit Art. VIII, darüber wird kaum etwas fest zu bestimmen sein. Vermuten wird man dürfen aus der ganzen Art der Tafeln, die einen schablonenhaften, modern ausgedrückt fabrikmäßigen Eindruck machen, der unsern übrigen Glasmalereien vollständig fehlt, — daß der Glasmaler diese Apostelfiguren je in einer größeren Zahl von Exemplaren fertigte und daß bei der Lieferung die Gleichheit der Spruchbänder vom Käufer nicht beachtet wurde. Die Figuren sehen sich ohnedies alle auffallend ähnlich. Die Farben aber sind schön und leuchtend. Ich gebe den Inhalt der Tafeln von oben nach unten. Die Inschriften sind genau kopiert, die Apostelnamen von mir beigeschrieben, sowie die Nummern der Credo-Artikel.

I. links.	II. rechts.
1. Pfau.	Adler.
2. Widder.	Löwe.
3. inde ven. jud. viv. et mort. (S. Phil. Art. VII.)	justicia (in)justic.
4. credo i. spir. sactū. sac. (S. Barth. Art. VIII.) (S. Matth. Art. IX. s. eccl. cath.)	caritas falsitas.
5. castitas luxuria.	Severitas (petu) lancia.
6. car. ressur. vi. etera. (S. Jud. Thadd. Art. XI. XII.)	sbes despo (desperacio).
7. credo i. spir. sact. (S. Barth. Art. VIII.) A. C.	veritas dolus.
8. ascendit ad ce. s. ad d. D. P. (S. Jac. Alph. Art. VI.)	concordia sedicio.
9. ad inf. resur. a. m. (S. Thomas. Art. V.)	fides idolatria.
10. pass. sb Pon. P. cr. m. . . se. (S. Johannes. Art. IV.)	te—ancia(tempcrancia)gula.
11. inde — mor. (S. Philippus. Art. VII.)	paciencia ira.
12. cr. i. Deū. Pa. op. C. co. (S. Petrus. Art. I.)	obediencia indisciplia.
13. Et in JE. Chr. f. e. u. D. nrm N. E. V. M. (nat ex Mar. Virg). (S. Andreas Art. II.)	umilitas superbia.

Rechts und links von den zwei untersten Tafeln (Nr. 13) sind noch zwei Darstellungen aus der Passionsgeschichte eingefügt, die mit einer Reihe anderer Tafeln aus irgend einer Kirche zwecks der Ergänzung verdorbener oder zerstörter gemalter Scheiben, also zu Flickzwecken, hieher übertragen wurden.

Ich stelle dieselben hier zusammen. Sie sind sämtlich sehr dunkel gehalten und grob in der Zeichnung. Die Medaillons mit den figürlichen Scenen sind von gotischem Rankenwerk eingefaßt, das über und unter dem Figurenbilde Blätter treibt, die wegen des dunklen Tons nur bei genauerer Betrachtung gesehen werden, während die lichter gehaltenen Ranken sich von der Ferne wie ein durch das Bild gesteckter Degen, oben der Korb, unten die Spitze, präsentieren.

Digitized by Google

Es sind noch neun Stück — an verschiedenen Fenstern zerstreut — von dieser Passionsgeschichte — im weiteren Sinn — vorhanden: Am Nordostfenster: 1. Die Prophetenfigur, welche die Reihe wohl eröffnete (ähnlich wie die Prophetenfiguren vor dem Leben Jesu am Nordfenster). Auf dem Spruchband steht: Osee. Vivificavit i — sdies. (Hos. 6, 1.) 2. Christus und die Jünger von Emmaus. Am Südfenster unten: 3. links: Abnahme vom Kreuz. 4. rechts: Grablegung oder Beweinung Christi. Am südöstlichen Fenster: 5. unten: Christi Himmelfahrt. (6. bis 9. alle in der äußersten Reihe links.) 6. Christus und Thomas. 7. Christi Auferstehung mit Engel und Kriegsknecht. 8. Kreuzigung. 9. Christus und Magdalena.

In ähnlicher Weise sind — auch zerstreut — noch zehn Stück eines alten, charakteristischen Marienlebens erhalten, der Zeitfolge nachfolgende Stücke, die schon durch die besondere Form ihrer gotischen Umrahmung sofort dem Auge als zusammengehörig sich kenntlich machen: 1. S. Joachim aus dem Tempel gewiesen. 2. S. Joachim und S. Anna beisammen auf einer Bank sitzend. 3. Geburt der Madonna. 4. Maria zum Tempel gebracht. 5. Maria im Tempel betend. 6. Maria den Tempelvorhang webend. 7. Krönung der Madonna als Braut. 8. Sposalizio. 9. Verkündigung (sehr zerstört). 10. Anbetung des Kinds durch Madonna (und die Hirten?).

Das Mittelfenster des Chorabschlusses wie die beiden unmittelbar ihm zur Seite befindlichen, das nordöstliche und südöstliche enthalten die ursprünglichen Glasmalereien der Dionysius-Kirche. Von wunderbarer Erhaltung ist das Mittelfenster. Hier fehlt keine einzige Tafel, auch keine Figur auf einer Tafel. Nur sind leider die Namen der Donatoren, welche — wie häufig — in sehr kleinem Maßstab ganz zu unterst knieend mit ihren Frauen — vier Paare — abgebildet sind, fast sämtlich teils ausgefallen, teils zerstört. Wären sie noch vorhanden, so könnte das Alter der Malereien mit absoluter Sicherheit genau bestimmt werden. Die noch übrigen Reste (Lampertus, Adelheid (bis) Steinhäuer, . . . hanus) reichen dazu nicht hin. Der Gedanke legt sich nahe, in dem Lampertus, der als neunter allein zu den Füßen des hl. Dionys kniet, den Künstler zu sehen, der das Werk geschaffen. Daß er in der Tracht den Donatoren, die ohne Zweifel Patrizier sind, gleich oder ähnlich ist, wäre meines Erachtens kein durchschlagender Beweis gegen diese Annahme, die aber über eine bloße Vermutung nicht zu erheben sein wird. Zu bedauern ist auch, daß der sehr stattliche Flügelhochaltar aus der Spätrenaissance (1604) ungefähr die Hälfte des prachtvollen Fensters dem Beschauer zudeckt, so daß die unteren Partien nur mit Mühe gesehen und studiert werden können. Auf der andern Seite wird der Hochaltar zu der vortrefflichen Erhaltung dieses Fensters sein gut Teil beigetragen haben. Wenigstens sind die beiden Nebenfenster, obwohl sie immer noch im großen Ganzen einen einheitlichen Eindruck machen, mit anderweitigen Tafeln ziemlich stark durchsetzt. Es findet sich sogar eine Scheibe, die aus einer ganzen Menge von profanen Kabinetglasmalereien des 16.—17. Säculums kleinsten Maßstabs vollständig zusammengestückelt ist. Auch sonst hat eine im 17. Jahrhundert über diese Fenster gegangene Restauration zum Flicken kleinerer

Mängel solche von der monumentalen gotischen Glasmalerei sehr verschiedene und weit abliegende Stückchen verwendet, kleine Wappen, Tier- und Menschen-Figuren, Schriftzeichen, sogar eine Scene aus dem Märchen von Schneewittchen kommt vor. Diese Restauration wird auch — sei's infolge der Gleichgültigkeit, sei's der Ignoranz der Arbeitenden — schuld gewesen sein, daß manche Inschriften so verwechselt und ineinander gemengt wurden, daß sie nicht mehr zu entziffern sind. Einzelnes Fehlerhafte geht gewiß schon auf die ersten Urheber zurück, die — wie an vielen Beispielen deutlich wird — das Latein, das sie aufzumalen hatten, nicht verstanden und vielfach die Vorschrift nicht genau lesen und deshalb auch nicht richtig nachmalen konnten. Ein klassisches Beispiel ist die Verkehrung des Spruchs Abacuc 2, 4 in sein positives Gegenteil, woran freilich nicht bloß die Unkenntnis des Lateins, sondern der zur Abkürzung nötigende Raum schuld ist (cf. Mittelfenster I, 9). Leider sind gerade die zwei Inschriften, welche für uns am interessantesten wären, die Spruchbänder um Plato und Aristoteles, welche zweifellos Hinweisungen auf Christus oder die Madonna enthielten, völlige Rätsel und zwar wohl unlösbare geworden.

Die drei Fenster sind — dem Inhalt ihrer Darstellungen nach — so zusammengeordnet, daß das mittlere die Offenbarung Gottes nach der Weise der Armen-Bibel enthält, die Hauptthatsachen des Lebens Christi in vierzehn Tafeln mit den entsprechenden Typen aus dem Alten Testament. Das südöstliche Fenster stellt die Heiligen der Kirche, das nordöstliche in seinen Hauptteilen — den mittleren Kompartimenten — die Märtyrer dar. Jedes ist auf klare Grundtöne gestimmt und macht, respektive machte einen durchaus einheitlichen Eindruck. Der Pracht und Tiefe der Farbenstimmung nach gebührt die Palme dem südöstlichen Fenster. Hier sind ein tiefes und sattes Blau und Rot mit leuchtendem Gold die Grundtöne, während das Mittelfenster auf viel lichtere Töne, speziell Grün und Gelb — ebenfalls sehr wohlthuend und harmonisch — gestimmt ist. Kälter mutet das nordöstliche an, in dem verhältnismäßig viel Braun sich findet, doch mag es in der Zeit seiner Intaktheit durch die Fülle goldener Gewänder, welche die äußeren Reihen schmückten und von denen nur noch ein Teil erhalten ist, einen harmonischeren, prächtigeren, volleren Eindruck gemacht haben. Durch die Füllung des bis 1899 nur mit weißem Glas versehenen Maßwerks mit gemaltem, den Grundtönen und der Farbenstimmung des Alten im großen Ganzen glücklich angepaßtem Glas haben die sämtlichen Fenster in ihrer Wirkung sehr gewonnen.

Nur ganz kurz und im Vorübergehen möchte ich noch zwei Bemerkungen anschließen, die einer anderen Betrachtung unserer Fenster angehören als der, welche in diesen Zeilen zum Worte kommen soll, einer Betrachtung, die im einzelnen verfolgt, in mannigfaltiger Richtung nicht uninteressanter Ausbeute zu geben scheint. Sie betreffen das Gebiet des Kultus und der Kirchengeschichte. Unter den Heiligen fallen die „französischen" Heiligen auf, die offenbar mit dem Kult des Patrons S. Dionys zusammenhängen, S. Marcel, S. Rusticus, S. Leodegar, S. Eleutherius und vor allem auch der von den Franzosen in politischem Interesse hoch gefeierte S. Thomas Becket, der unter den Märtyrerdarstellungen zweimal sich findet. Dann ein argumentum ex silentio. Weder in der Stadtkirche,

Chor der Stadtkirche zu Eßlingen. (Südöſtliches Fenſter.)

in welcher der ſpeyriſche Weltklerus den Inhalt der Darſtellungen zu beſtimmen hatte, noch in der Frauenkirche, wo dies Sache des Rats war, findet ſich irgend eine Darſtellung eines Religioſen. Man ſucht vergeblich nach den großen Heiligen der in der Stadt ſo mächtig vertretenen Bettelorden. Weder S. Franz noch S. Dominicus, überhaupt keine Mönchskutte und kein Nonnengewand iſt

Chor der Stadtkirche zu Eßlingen. (Nordöſtliches Fenſter.)

dargeſtellt in einer Zeit, da die Kirchen Italiens ſich mit Bildern zur Verherrlichung der Ordensheiligen füllten — und zwar alle, nicht bloß die Gotteshäuſer der Konvente — zu einer Zeit, da in Eßlingen die Klöſter und Pfleghöfe der verſchiedenſten Orden im Verhältnis zu den Häuſern der Bürger einen unglaublich großen Raum innerhalb der Mauern einnahmen. Es dürfte dieſe Beobach-

tung ein ziemlich helles Streiflicht auf die Stellung des Klerus, des Rats und der Bürgerschaft zu den Orden werfen.

Das Mittelfenster ist, wie bemerkt, hervorragend gut erhalten. Nur bei den Inschriften fehlt hie und da ein Stückchen oder hat eine Verwechslung stattgefunden. Die falsche Einsetzung von zwei Scheiben in der zweiten und dritten Reihe von oben ist wohl ein schon ursprüngliches Versehen. Hier gehört die eherne Schlange — wie selbstverständlich — zur Kreuzigung, der ins Meer geworfene Jonas zur Grablegung. Die Reihenfolge der Typen stimmt, während in der Folge der neutestamentlichen Scenen die Kreuzigung der Grablegung voranzustellen wäre. Das Fenster ist vierteilig. Die beiden äußeren Abteilungen sind mit Propheten und Heiligen des Alten Testaments gefüllt, zu denen noch unten rechts der Patron der Kirche, S. Dionys, und S. Hieronymus treten. Die sämtlichen zum Teil imponierend breitwürfig gezeichneten, sitzenden Figuren sind von Spruchbändern umgeben, die die Heiligennamen nebst einem Wort aus den Schriften derselben oder eine andere auf dieselben sich beziehende Notiz enthalten. Die prophetischen Sprüche stehen nicht wie in der Armenbibel selbst in direkter Beziehung zu dem daneben Dargestellten. Die beiden mittleren Kompartimente enthalten — die Folge geht von unten nach oben — rechts das Leben Jesu nach seinen Hauptmomenten, links die dazu gehörigen Typen des Alten Testaments. Die neutestamentlichen Bilder sind von wundervollen Weinranken und Weinlaubwerk — grün und gold — umzogen, das von der Figur des zu unterst ruhenden Vaters Jesse seinen Ausgang nimmt und die einzelnen Scenen in äußerst geschmackvoller Weise verbindet. Ähnlich sind die Scenen aus dem Alten Testament durch Ranken und Laubwerk umrahmt und verbunden. Dasselbe hat aber wie überall — im Gegensatz zum lebendigen Grün des Neuen Testaments — eine gelbe Färbung. Das Fenster enthält im ganzen 14mal 4 = 56 Tafeln, wozu unten noch die kleinen Bilder der Donatoren kommen.

(Fortsetzung folgt.)

Vom Büchertisch.

Die christliche Kunst in Wort und Bild. Unter diesem Titel erschien vor einigen Jahren in bescheidenem Gewand ein Büchlein, welches wohl so manchem Sachverständigen ein Lächeln und Achselzucken entlockte, weil es einerseits die bei alphabetischer Anordnung der Artikel gern vermutete Vollständigkeit nicht zeigte, wohl aber andererseits diese Anordnung ausnutzte, um dahinter eine gewisse Systemlosigkeit der Auswahl zu verstecken. Doch ließ man es damals, dem bescheidenen Auftreten gegenüber, bei jenem Lächeln bewenden.

Jetzt erscheint dieses Opus des Herrn Karl Atz, Priester und Conservator in Terlan, als dritte Auflage in Großquart, bei eleganter Ausstattung, auf 555 Seiten, ziemlich anspruchsvoll. Da muß man also auch höhere Ansprüche an dasselbe stellen. In Bezug auf die Ausstattung hat ja die nationale Verlagsanstalt, früher G. J. Manz, Regensburg, voll das Ihrige gethan. Nicht ganz entspricht dem der Inhalt. — Schon dem allgemeinen Wortlaut „christliche

Kunſt" entſpricht derſelbe nicht, denn von evangeliſch-chriſtlicher, griechiſcher ꝛc. Kunſt finden wir nichts darin, nur von römiſch-katholiſcher, was Evangeliſche, denen es zum Kauf angeboten wird, wohl bedenken mögen. Für die Behandlungsweiſe der Artikel mögen folgende wenige Winke genügen, zumeiſt von den erſten Seiten eingegeben.

A. Hier iſt nur das A-Ω (Anfang und Ende) und A. für anno erwähnt, woran ſich doch wohl auch A. A. C. (Anno ante Christ.), A. M. (anno mundi), A. R., anno Redemptionis ꝛc. ꝛc., und bei einem in Öſterreich erſcheinenden Buch auch A. E. I. O. U. ꝛc. reihen könnten. —

Aaron erwähnt nur den Bruder Moſis, nicht den engliſchen Leviten, Märtyrer unter Diocletian, Tag 1. Juli. Möge der römiſche Prieſter dies von einem Ketzer freundlich aufnehmen. —

Aaronsſtab. Hier wären auch einige Ergänzungen, reſpektive genauere Faſſungen der Notizen ratſam, im Hinblick teils auf den Zweck des Buches, teils auf den Stand des Verfaſſers. — Richtig zwar iſt, daß das Wunder (Grünen, Blühen ꝛc. des dürren und wurzelloſen Stabes) ſich bei Joſeph, dem Freier der Maria, wiederholt, und daher der Aaronsſtab zum Prototyp für Joſephs Stab wurde, aber ganz korrekt iſt die daran gereihte Motivierung doch nicht. Beide, ja, ſind Ruten der Erwählung. Aber für die Verſchiedenheit der Deutung dürfte wohl ein Vergleich von 4 Moſe 17, v. 5, 10 (ſtatt 8) mit Matth. 1, 18—25 faſt ſchon genügen, [wozu man noch fügen könnte, daß die Erzählung vom Grünen des Stabes Joſephs nicht gleich der von dem Aarons bibliſch beſtätigt, ſondern ſpätere Legende und vor dem fünften Jahrhundert nicht nachweisbar, vielleicht gar nur behufs Aufſtellung jenes Prototyps erfunden iſt, was ich eben ausdrücklich nicht thun will.] Wenn man aber die Erwählung Aarons zur Prieſterſchaft mit der Joſephs zum Gatten Mariä prototypiſch verbinden und das ſogar auf die Eheloſigkeit der Prieſter und die von Joſeph geforderte eheliche Enthaltſamkeit ausdehnen will, ſo müßte man doch bedenken, daß das Cölibat zwar ſchon Ende des vierten Jahrhunderts von einzelnen römiſchen Biſchöfen angeſtrebt, doch erſt 1047 Geſetz wurde. — Kunſthiſtoriſch wäre zu erwähnen, daß bereits vor dem Jahr 1000 neben die Darſtellung des Aaronsſtabs als Mandelzweig (gegründet auf 4 Moſ. 17, 8) die des jetzt den Namen A—ſtab tragenden arum maculatum zu treten beginnt und allmählich erſtere verdrängt. So iſt der Aaronsſtab nicht eigentlich Vorbild der Geburt Chriſti aus der Jungfrau, ſondern eben nur der Erwählung und zwar nur dann, wenn man dieſe mit der Enthaltſamkeit in dem nur dem Römiſch-Katholiken einleuchtenden Hinweis auf das Cölibat verknüpft. So kunſtgeſchichtliche Entwicklung zu erläutern, heißt nicht chriſtliche Kunſtgeſchichte treiben, ſondern ultramontane. Es ſoll das aber auch das einzige Beiſpiel bleiben, bei dem ich auf derartige Lehren eingehe.

Abdachung, kommt nicht nur bei Strebepfeilern vor, iſt techniſch nicht verſtanden.

Abakus. Das citierte Beiſpiel für die Erläuterung, Fig. 3, zeigt keinen wirklichen Abakus, ſondern nur einen, auch um ein Kapitäl herumgekröpften, Kämpferſims.

Abdruck. Wer nach dem hier faſt untechniſch geſchilderten Verfahren ſich richtet, wird erſt eine ganze Reihe von Fehlverſuchen erleben, ehe ihm einer gelingt, auch bei vertieften Inſchriften und Gravierungen in Metall, während erhöhte Inſchriften zu kopieren, nach dem vorgeſchlagenen Verfahren gar nicht angeht. Natürlich fühle ich bei einer Kritik keinen Beruf, die richtige Vorſchrift hier anzuführen. Das würde zu viele Zeilen koſten.

Abel werde, ſagt Aß, dargeſtellt ... in engen Beinkleidern. Woher leitet er dieſe Regel? Von den citierten Figuren 1, 41, 69 wird ſie nicht beſtätigt. Abel als ein Sinnbild Chriſti zu bezeichnen, iſt in einem mit Kunſt ſich befaſſenden Werk zu allgemein. Seine Erſchlagung durch Kain iſt Prototyp für den Verrat des Judas. Wo beide Brüder opfernd nebeneinander dargeſtellt ſind, kann man an Heidentum und Chriſtentum denken, Abel mit einem Lamme im Arm auch als Prototyp für den guten Hirten deuten, wie den Melchiſedek in Bezug auf 1 Moſe 14, 18 als Prototyp für Chriſtus als Stifter des Abendmahls. Weiter zu gehen heißt „deuteln".

Abendmahl. Dieſen Artikel beſpreche ich lieber nicht, weil ich zu viel darüber ſagen müßte: ergänzend beſonders bezüglich der älteſten, korrigierend bezüglich der mittelalterlichen Darſtellungen.

Abfaſen. Der Zweck nicht verſtanden, citierte Abbildung paßt nicht. Die Maßangaben ganz überflüſſig und unzutreffend.

Abgetreppt; techniſch nicht verſtanden und daher auch auf den Grundriß von Portalen angewendet, was zwar manche nicht techniſch gebildete Kunſthiſtoriker, techniſch gebildete aber nicht ſich geſtatten ſollten.

Abkanten, abſchrägen iſt keineswegs ſchlechthin, ſondern nur ohngefähr, für den Nichttechniker, identiſch mit Abfaſen.

Abguß, Abklatſch ꝛc. hätte dasſelbe Recht beſprochen zu werden, wie Abdruck, weil es nicht identiſch mit Abdruck iſt.

Ablauf iſt zwar meiſt viertelkreisförmig, kann aber auch tiefer ſein, iſt alſo keine flache Hohlkehle.

Das wäre das erſte Dutzend der Artikel. Die Leſer werden rufen: Ach laß genug ſein des grauſamen Spiels! Darum ſollen denn nur noch einige wenige Stichproben folgen:

Altar. Abgeſehen von undeutlicher Miſchung hiſtoriſcher und legendariſcher Nachrichten und gleich unklarer Reihung in zeitlicher Beziehung, ja faſt völligem Mangel von Angaben der doch genügend bekannten Hauptdaten für die allmähliche Entwicklung der Altarform (Holztiſch, Steintiſch mit offenem Raum, dann mit kleiner Arca, mit Confeſſio oder Feneſtrella zwiſchen den Füßen der Menſa, mit großer Arca ꝛc., kurz von der Tiſch- bis zur Herd- oder Sargform finden ſich unklare Angaben über Verwendung antiker Badewannen, die ja ſchon ziemlich zeitig auch als Särge benutzt und eben als ſolche unter die Menſa geſetzt wurden (Aß meint, erſt ſeit dem Ende des 15. Jahrhunderts ſeien Altarmenſen in Form von Badewannen „gebaut" (techniſch falſch) worden, und erklärt das (liturgiſch falſch) aus „Begeiſterung für antike Formen"). Fig. 37 ſtellt ein Ciborium ohne Altar darunter vor, mit der alſo falſchen Be-

zeichnung „Ciboriumaltar". Betreffs der Seitenaltäre fehlen wiederum historische Angaben über deren so lang umstrittene Zulässigkeit und endliche Zulassung. Unklar und nicht historisch geordnet sind die Angaben z. B. über den Altaraufbau, über die Übergänge von Aufstellung der Diptychen und Triptichen auf der Mensa zu baulicher Ausgestaltung derselben im Altarüberbau und somit vom Superfrontale durch das Retroaltare zum Retabulum und Altarschrein, und andere Angaben über die allmählichen Wandlungen der Altaraufbauten und Hochbauten 2c. 2c., technisch sinnlos die Erwähnung eines flach gedachten Ciborium. Auch manche Verweisungen sind schwer erklärlich, z. B. Altarbekleidung s. Antependium, als ob nur dieses unter die erste Benennung gehöre, Ambo s. Kanzel, antike Baukunst s. Säule (dabei Architrav 2c. vergessen), Apostel- Kreuzleuchter s. Armleuchter, Apostelzeichen s. Wahrzeichen 2c. 2c. Einige Artikel scheinen nur daraus entstanden zu sein, daß Verfasser selbst nicht ganz klar wußte, was er sich bei dem betreffenden Wort zu denken habe, und ähnliches beim Leser voraussetzte. Von solchen Artikeln wäre wohl so mancher ganz überflüssig, z. B. Arabesken, mancher müßte viel eingehender sein, z. B. Apsis, da doch diese eine große Rolle in der christlichen Kunst spielt. In anderen wird nur solches gebracht, was eigentlich schon allgemein bekannt sein sollte, in wieder anderen Ursache und Wirkung verwechselt, z. B. in Artikel Archäologie gesagt, ohne Verständnis von kirchlicher Kunst sei die Liturgie nicht verständlich, statt besser umgekehrt.

Basilika. Dieser Artikel enthält zunächst die Notiz, daß die ersten Christen sich zu ihren Versammlungen der Säle in vornehmen (nicht nur in solchen) Privathäusern bedienten, ohne zu erwähnen, daß auch solche Säle, außer den Markt- und Börsenhallen, bereits Basiliken hießen, und bezeichnet vielmehr als Ursprung der Basilikenbauten die Grabkapellen, besonders die cellae trichorae, bei denen zuerst die Gemeinden hätten im Freien bleiben müssen. Diese u. a. von F. X. Kraus vertretene Theorie ist unerwiesen, ebenso daß die an Pracht den längst bestandenen Markthallen nicht nachstehenden christlichen Basiliken erst in der ruhigen Zeit seit Constantin sich entfalteten, wobei allerdings beiläufig das Bestehen verschiedener Ansichten über das Entstehen der christlichen Basilika erwähnt wird. Die um 410 erfolgte Umkehr der Orientierung wird nicht erwähnt, die Apsis soll stets mit halbkugeligen (nein, nur meist viertelkugeligen) Gewölben bedeckt gewesen sein, ein beiderseits ums Doppelte verlängerter Querraum vor der Apsis Regel gewesen sein, dessen Mittelraum (die Vierung) Oberchor geheißen habe, in dem vor der Apsis, bald näher, bald entfernter von ihr, der Altar gestanden habe, unter welchem nicht selten (später) eine Krypta gelegen habe, entstanden aus der Confessio. Die älteste Krypta hätte Torcello — überall Confundierung der Zeit und dadurch Unterdrückung, ja Fälschung der historischen Entwicklung. Als Scheidewand vor dem Presbyterium wird der, doch eben die Wand durchbrechende, Triumphbogen bezeichnet, während doch der Bogen an der das Presbyterium ursprünglich enthaltenden Apsis Tribunenbogen heißt und nur beim Vorhandensein eines Querschiffs vor diesem sich der Triumphbogen wölbt. Durch solche und andere Confundierungen, auch betreffs der Emporen, getäfelten Decken,

offenen Dachstühle, Vorhöfe, Glockentürme ꝛc. entsteht dann eine wirkliche Konfusion, die durch untechnische Anwendung technischer Ausdrücke noch gesteigert wird, so daß man den Wißbegierigen, um ihn vor dem Verfallen in diese Konfusion zu hüten, direkt vor dem Lesen dieses Artikels warnen möchte.

Bauhütten sollen sich erst im 14. Jahrhundert an großen Münsterbauten gebildet haben und miteinander immer mehr in Verbindung getreten sein, während solche doch, selbst abgesehen von den ziemlich tristigen Beweisen für ihr Bestehen seit ca. 580 v. Chr., bereits urkundlich 590 n. Chr. politisch, kirchlich aber von Gregor I einige Jahre später in den associationes magistrorum comacinorum oder lombardorum anerkannt wurden, schon ein Jahrzehnt später bis Sicilien, Nordfrankreich, Niederlande, England und Schottland ausgebreitet waren. Steinmetzzeichen mit allen Kennzeichen des Eingehörens in einen Hüttenschlüssel kennen wir von 583 v. Chr., in der Familie als Wappen vererbt kennen wir nur etwa vier oder sechs, als Versatzzeichen dienten sie nie, nur als Kontrollzeichen für die Übernahme des fertigen Stücks und für die anerkannte Zugehörigkeit des sie Führenden zu einer wirklichen Hütte.

Baukunst. Fast originell mutet die pleonastische Definition an: Kunst sei Versinnlichung oder Verwirklichung der subjektiven Kunstthätigkeit, und raubt zugleich die Lust, weiter zu lesen.

Beichtstuhl. Hier fehlt die Vorgeschichte bis zum Erscheinen desselben.

Bundsäule. Die Bünde sollen nur den Zweck gefälliger Unterbrechung langer Schäfte haben. Die technischen Ursachen ihres Auftauchens werden nicht erwähnt.

Butzenscheiben werden zuerst 930 in Reichenau erwähnt, wurden aber erst im 14. Jahrhundert allgemeiner; trotzdem soll sie das Mittelalter in allen Kirchen sehr geliebt haben. Jetzt sei wiederum große Nachfrage darnach, „um derlei alte Gläser" — der Satz hat keinen Schluß.

Byzantinischer Baustil. Dieser Artikel wäre wohl um 1830 entschuldbar gewesen. Heutzutage glaubt niemand, der den Forschungen folgte, mehr an byzantinischen Einfluß bei S. Constanza in Rom (erst Baptisterium, dann Grabkirche), S. Stefano rotondo daselbst (vermutlich auf Resten des Macellum 468 erbaut), und S. Vitale, Ravenna, von welchem wohl Byzanz beeinflußt worden sein mag, nicht umgekehrt, noch weniger beim Münster zu Aachen (Karl d. Gr. hatte vor dessen Beginn im Jahr 796 zwar den alten Dom zu Brescia gesehen, sah aber Ravenna erst 801, wo man in Aachen schon weit im Bau vorgeschritten war) ꝛc. ꝛc. Der Zusammenhang zwischen byzantinisch und Zentralbau, wie lateinisch und Basilikalbau ist abgethanes Märchen. Sa. Fosca auf Torcello ist ebenso lombardisch, wie S. Marco, Venedig; letztere zeigt zwar mehr Byzantinisches, aber fast nur in künstlerischer Verwendung technischer Elemente; auf diesem Gebiete liegt überhaupt, nicht in der Anlage, das Charakteristische des Byzantinischen.

Sehr ungewöhnlich und nicht ganz begründet ist die Identifizierung von Christi Haupt, Schweißtuch und Ecce homo; unter letzterem versteht man gewöhnlich doch nur die Darstellung des Heilandes mit Dornenkrone, Rohrscepter

und gefesselten Händen. Die Erwähnung andrer Dinge führt nur zu Konfusion. Auf Artikel Ecce homo wäre von Dornenkrönung zu verweisen.

Gotischer Baustil. Neben dem sehr schönen richtigen Eingangssatz: Die Gotik, begründet auf die Errungenschaften, welche der romanische Stil in langer Bethätigung erzielt habe, sei das Endergebnis des immer lebhafter hervortretenden Strebens nach vollem Ausdruck der Einheit zwischen dem Ganzen und den Teilen, dem Innen und Außen des Gebäudes, berührt befremdend die Meinung, daß zuerst Vasari das (schon um 540 vorkommende) Wort gotisch und zwar als für ein Minderwertiges, gebraucht habe, was doch bekanntlich nicht so gemeint ist, und das Festhalten an dem Märchen von der französischen Abkunft, wenn auch dem der dritte Satz folgt, daß sie sich erst in Deutschland, begünstigt durch die strengen Gesetze der Bauhütten, zur höchsten Blüte entwickelt habe, wenn gleich manchen Kirchenbauten in England und Spanien einzelnes Schöne nicht abgesprochen werden könne. Auch der weitere Wortlaut des Artikels zeugt, z. B. in Erwähnung des „Verfalls" und in anderem, so besonders in der Erwähnung des Wiederzurückkehrens zur Erde beim Rundbogen, den zwei sich oben einenden Linien im Spitzbogen neben der richtigen Würdigung des Umstands, daß der Spitzbogen weniger als das Strebesystem die Gotik charakterisiere, dafür, daß weniger eigenes logisches Denken, eigenes Studium historischer Entwicklung uns hier geboten werde, als Lesefrüchte, ohne genaue Erwägung und Prüfung des Gelesenen. Die Basilika-Anlage sei maßgebend geblieben, die Anordnung mit gleichhohen Schiffen (Hallenkirche) gehöre zu den Ausnahmen, die Krypta sei bis auf einzelne untergeordnete Bauten gefallen, der Chor liege nur mehr einige Stufen höher als das Schiff, steige aber nahezu bis zu dessen Höhe empor, wird gesagt, neben zum Teil richtiger Würdigung der Streben, aber fehlendem Erkennen des praktischen Zwecks der Fialen, während für die Strebebögen dieser erkannt ist. Auch das Maßwerk ist zwar in seiner Schönheitserscheinung, aber nicht in seiner Entstehung voll gewürdigt, und so zeigt die wirklich begeisterte Schilderung dennoch Mangel an Eindringen in die konstruktive Ursächlichkeit, und damit einen in so vielen Artikeln wiederkehrenden Mangel an logischem eigenem Forschen nach den Ursachen und ein Befangensein im jurare ad verba magistri und in römischen Lehren, was rege Liebe zur Kunst erzog, neben Mangel tieferen Studiums.

Kanzel. Hier stellt sich letzterer Mangel wieder fühlbar ein. In altchristlichen Kirchen habe der Bischof von seinem Thron aus gepredigt (höchstens etwa von 280 bis 390), bald aber von einem Ambo aus, d. h. einem Pult mit Doppelstiege (das Wort Ambon, dem Verfasser den Schlußbuchstaben n im Singular nimmt, im Plural Ambonen läßt, also wohl es fälschlich von ambo, beide, statt von ἄμβων, Erhöhung, ableitet), dessen paarweises Auftreten er nicht als Regel anerkennt. Den schon um 390 aufkommenden und bei den Arianern sich länger erhaltenden πυργος scheint er nicht zu kennen, und unter seinen Töchtern, den eigentlichen Kanzeln, kennt er als älteste nicht die des 8. Jahrhunderts (um 770 Aquileja), sondern solche aus dem 11. Jahrhundert (von den durch ihn hier genannten datiert die in Salerno um 850, fehlt Monza 860, Casauria 870, Valva 880, Bücken 937, die zu Venedig 976, die zu Wechselburg um 1610).

Die älteste in Ravenna ist kein Ambon, sondern ein pyrgos, wie die zu Thessalonich. Von den erwähnten Außenkanzeln sind die meisten nur Heiligtumsstühle. Auch hier fehlt eigenes Forschen oder die Verfolgung der Forschung anderer.

Doch genug: erschöpfen kann ich hier die Kritik des Buches nicht, und zur Charakterisierung desselben genügt das Gesagte. Dr. O. Mothes.

Chronik.

Kursus über kirchliche Baukunst und evangelischen Kirchenbau. Auf Wunsch des Königlichen Konsistoriums hat sich der Herr Provinzial-Konservator Professor Clemen zu Düsseldorf bereit finden lassen, am 19. und 20. Juli d. J. für die evangelischen Geistlichen und Presbyter der Gemeinden des Ober- und Mittelrheins unentgeltlich einen Kursus über kirchliche Baukunst und evangelischen Kirchenbau abzuhalten. Am 19. Juli gab derselbe um zehn Uhr vormittags beginnend, in fünf bis sechs Stunden eine Übersicht über die Entwicklung der kirchlichen Baukunst in Westdeutschland und speziell am Mittel- und Niederrhein von den ältesten Zeiten an. Am zweiten Tage folgte eine genaue Durchsprechung des Kirchengebäudes mit seinen einzelnen Teilen und ein Referat über die brennende Frage des evangelischen Kirchenbaues.

Am 7. und 8. November soll ein gleicher Kursus, bei welchem auch Lichtbilder zur Anwendung kommen sollen, für die Geistlichen und Presbyter der niederrheinischen Gemeinden in Düsseldorf veranstaltet werden.

Es ist erfreulich, daß die Anregung in Nr. 1 ds. Jahrgangs so bald Früchte getragen hat. Hoffentlich findet das Beispiel der Rheinprovinz Nachahmung. Solche Kurse sollten in allen Provinzen gehalten werden. Br.

Rouen, vielleicht die malerischste aller größeren Städte Frankreichs, hat bisher seinen altertümlichen Charakter zu wahren gewußt, nun aber ist sein interessantester Teil, die uralte Umgebung der Kathedrale, dem Untergange geweiht. Der Gemeinderat der Stadt hat einen Bauplan genehmigt, der, ungeachtet des Einspruchs der künstlerischen Kreise, ausgeführt werden und demnach beklagenswerte Veränderungen zur Folge haben wird. Die Demolierung wird bei dem schönen Hause aus dem 15. Jahrhundert beginnen, das schon so viele Künstler begeistert hat. So wird, nach einem Berichte des „Journal des Débats", in der Rue Saint Romain, die an der Kathedrale entlang läuft, ein Haus nach dem anderen, fast alle von hohem historischen und künstlerischem Interesse, fallen. In der genannten Straße finden sich u. a. auch die Ruinen der Ordenskapelle, wo im Jahre 1431 das heilige Offizium über Jeanne d'Arc das Todesurteil sprach.

Inhalt: Die mittelalterlichen Glasmalereien in Eßlingen. Von E. D., Eßlingen. Mit Abbildungen. (Fortsetzung.) — Büchertisch. — Chronik.

Verantwortliche Redaktion: Oberkonsistorialrat Dr. **Johs. Merz** in Stuttgart.
Druck und Verlag von **J. F. Steinkopf** in Stuttgart.

Im Verlag von **J. F. Steinkopf** in Stuttgart ist erschienen:

D. Carl Gottfr. Pfannschmidt. Ein deutsches Künstlerleben (1819—1887). Von seinem Sohne Martin Pfannschmidt. Nebst 12 Bildertafeln. Geh. *M* 5.— Fein geb. *M* 6. 20.
In Wort und Bild ein Festbuch für das deutsche Haus.

Merz, Dr. H., Luise, Königin von Preußen. 2. Aufl. Kart. mit Titelbild 75 ₰.
Die unvergeßliche Königin Luise, die Mutter des Kaisers Wilhelm des Siegreichen, ist eines der schönsten Frauenbilder aller Zeiten.

— — **Albrecht Dürer, der große deutsche Künstler.** Kart. m. Titelbild 75 ₰.
Dürers Künstlergröße und Mannesgröße, seine Zeit und seine Nürnberger Heimat sind ebenso geistvoll als schön dargestellt.

August 1900. Zweiundvierzigster Jahrgang. Nr. 8.

für Kirche, Schule und Haus.

Herausgegeben von

Dr. **Johannes Merz,**

Oberkonsistorialrat in Stuttgart.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

Die „Ratschläge" von 1898

sind in letzter Zeit mehrfach der Besprechung unterzogen worden, vornehmlich in kritischem Sinne. Auch Mothes, wiewohl prinzipiell auf ähnlichem Standpunkt stehend, hebt in seinen bezüglichen Ausführungen (Jahrgang 1899 d. Ztschr.) stärker hervor, was er verwirft oder vermißt, als was er in ihnen Gutes findet. Die linke Seite hat sich ganz ablehnend geäußert — Bürkner in seinem „Grundriß des deutsch-evangelischen Kirchenbaus" p. 148 ff. und Sulze in der „Monatsschrift für Gottesdienst und kirchliche Kunst" Jahrgang 1899, Dezembernummer. Andere Besprechungen sind mir nicht bekannt geworden. So erscheint es als Pflicht, doch auch einmal ein Wort für die „Ratschläge" zu sagen und es auszusprechen, daß man in ihnen wirklich einen Fortschritt sehen darf.

Vollkommen befriedigen wird solch Regulativ naturgemäß niemals. Unberücksichtigte Einzelwünsche werden bei jeder Fassung übrig bleiben, und jeder

wird deshalb persönliche Ausstellungen zu erheben haben. Meinerseits bedaure ich — mit Mothes — besonders das Eine, daß der Unterschied zwischen lutherischer und reformierter Tradition, Gottesdienstübung und -Anschauung keine Berücksichtigung gefunden hat. Die kirchenpolitischen Rücksichten sind also stark genug gewesen, die erheblichen sachlichen Gründe zurückzuschlagen, wiewohl schwer einzusehen ist, inwiefern die preußische Union dadurch gefährdet wird, wenn ausgesprochen wird, daß es eine lutherische und eine reformierte Anschauung giebt, die gerade in liturgischen Dingen auseinandergehen. Die Union wollte doch nicht die Existenz dieser beiden Richtungen aufheben, sondern nur für beide eine gemeinsame Verwaltungsbehörde schaffen. Immerhin aber ist es nicht so, wie Sulze klagt, daß „jetzt auch den Reformierten das altprotestantische Recht, die Kanzel im Angesichte der Gemeinde aufzustellen, entrissen" wäre. Auch das alte Regulativ hatte diese Unterscheidung nicht. Man kann also nicht von einem Rückschritt sprechen, sondern nur von einem unterbliebenen Fortschritt. Thatsächlich wird ohne Zweifel so wenig wie bisher den reformierten Gemeinden ein ihnen fremdes Kirchenbauideal aufgezwungen werden.

Unnötige Schärfe finde ich in der Entschiedenheit, mit welcher — zweimal, in Satz 1 und 15 — jede Verbindung der Kirche mit andern Gebäuden verpönt wird. Sie ist verständlich angesichts der Sulze'schen Bestrebungen, die Kirche im Gemeindehaus aufgehen zu lassen, sachlich aber nicht für alle Fälle gerechtfertigt. Zwingende praktische Gründe haben schon mehrfach — auch in lutherischen Gemeinden (vgl. neuerdings die Kirche in Lübecks Vorstadt St. Georg), so gut wie in katholischen — dahin geführt, das Pfarrhaus mit der Kirche in Verbindung zu bringen, ohne daß der Würde der letzteren irgendwie Abbruch gethan oder ihr praktischer Zweck beeinträchtigt worden wäre, und es sind reizvolle Gestaltungen dadurch erzielt worden. Daß das Pfarrhaus möglichst in die Nähe der Kirche gestellt werden soll aus äußern und innern Gründen, bedarf keines Nachweises. Daß es durchaus angemessen ist, wenn das Pfarrhaus auch äußerlich, durch seine Bauart, die innere Zusammengehörigkeit mit dem Kirchengebäude erkennen läßt, wird ebenfalls schwerlich bestritten werden. Namentlich bei monumentalen Bauten drängt sich das Bedürfnis auf, durch eine entsprechende stilgemäße Umgebung für das schöne Bild einen passenden Rahmen zu schaffen. Das darf aber nicht in der Weise geschehen, daß neben die romanische Kirche ein Bier- oder Kaffeehaus in romanischen Formen gebaut wird oder ein beliebiges Privathaus, in dem Hinz und Kunz, Kohn oder Levi wohnt (vgl. die Kaiser-Wilhelm-Gedächtniskirche und „das romanische Haus"). Einen äußern Zusammenhang herzustellen, wo der innere fehlt, ist verwerfliche Simulation. Aber Gebäude kirchlichen Charakters zu jenem Zwecke zu verwenden, ist gewiß angebracht und recht praktisch. Wenn nun die räumlichen Verhältnisse nicht bloß eine Nebeneinanderstellung, sondern eine Verbindung jener Gebäude verlangen, so wird man dies nicht unbedingt ablehnen können. Es muß nur Vorsorge getroffen werden, daß einmal jede Störung der in der Kirche stattfindenden Handlungen durch die Nähe des Pfarrhauses ausgeschlossen ist und daß zum andern die eigen- und einzigartige Würde des gottesdienstlichen Ge-

bäudes nicht verdunkelt wird. Eine bauliche Verbindung z. B., wie sie die neue reformierte Kirche in Leipzig mit dem in gleicher Front und ziemlicher Höhe unmittelbar sich anschließenden Pfarrhause aufweist, wo also Kirche und Pfarrhaus fast gleichberechtigt neben einander stehen, ist eben nur für reformierte Augen erträglich. Wir verlangen, daß durch solche Anbauten weder die selbständige Existenz, noch die überragende Bedeutung des für die gottesdienstlichen Feiern der Gemeinde bestimmten Gebäudes irgendwie beeinträchtigt wird. Die Grenzlinie ist fein, aber immerhin deutlich genug erkennbar, so daß es nicht nötig ist, aus Furcht vor Mißbräuchen jene Verbindung ein für allemal zu perhorrescieren.

Aber abgesehen hiervon dürfen die „Ratschläge" mit Genugthuung begrüßt werden. Es ist dankenswert und erfreulich, daß die Eisenacher Konferenz sich entschlossen hat, nicht bloß, wie anscheinend ursprünglich geplant war, „mit leiser Hand" hier und da am alten Regulativ etwas zu ändern, sondern das Ganze in eine neue Form zu gießen. Die Befürchtung, daß nur belanglose Änderungen mehr redaktioneller Art vorgenommen werden würden, lag nach den Äußerungen des Korreferenten nahe genug. (Diese Befürchtung war für den Schreiber dieses die Veranlassung, im „Christl. Kunstblatt" seinerzeit einen „Regulativentwurf" zu veröffentlichen. Bürkner stellt in seinem „Grundriß des evangelischen Kirchenbaues" irrtümlich den Entwurf in Zusammenhang mit dem ersten und bisher einzigen Berliner Kirchenbaukongreß; er hatte mit diesem nichts zu thun. Es sollte überhaupt kein Musterregulativ sein, sondern nur zeigen, wie weit etwa die Umänderung des alten Regulativs zum mindesten gehen müßte, wenn sie überhaupt Wert haben sollte. Bei einer etwaigen zweiten Auflage des Buches bitte ich dies zu berichtigen.)

Durch die „Ratschläge" ist fast durchweg der kirchlichen Architektur eine breitere Bahn geöffnet worden. Das enge schematische Joch von 1861 ist von ihren Schultern genommen. Das Bestreben ist ersichtlich dahin gegangen, die freie Bewegung nicht mehr als nötig einzuengen. Auch von der Linken sollte das mehr anerkannt werden. Durchweg ist ferner das praktische Bedürfnis entschiedener zur Geltung gekommen. So gleich in Nr. 1 bei der Forderung der Orientierung. In Nr. 2 ist für die Gestaltung des Grundrisses auch der Gestalt des Bauplatzes ein Einfluß eingeräumt, sowie dem Rechte der Gemeinde auf ungehinderten Blick nach Kanzel und Altar und auf gutes Hören des gesprochenen Wortes. Zwischen größeren und kleineren Kirchen ist unterschieden. In Nr. 5 sind praktische Winke gegeben in Bezug auf Eingänge und Vorhallen oder Windfänge. Die Auswahl der Stelle für den Turm ist freigegeben (Nr. 6), ebenso die Anzahl der Altarstufen (Nr. 8). Dem Taufstein ist auch der Altarplatz nicht verwehrt (Nr. 9). Weitherzige Berücksichtigung des praktischen Bedürfnisses zeigt die Bestimmung über die Stellung der Kanzel (Nr. 10), zu weitherzige, wenn nicht die Einschränkung darauf folgte: „weder vor noch hinter oder über dem Altar." Auch der Orgel (Nr. 11) ist freigestellt, unter Umständen sich einen andern Platz als den üblichen auszusuchen, nur eben innerhalb des Gemeinderaumes. Bei der Anordnung des Gestühls — fast dem einzigen

Punkte, wo das alte Regulativ praktiſche Erwägungen zu Worte kommen ließ — iſt auch dem leichten Verkehr nach den Ausgängen, der Geſtalt des Schiffes und der Kanzelſtellung Einfluß eingeräumt. Anſchluß von Nebenräumen (Nr. 15), welchen das Regulativ gar nicht kannte, iſt für Zwecke der Bibelſtunden, des Kindergottesdienſtes, Verſammlung von Hochzeitsgäſten, ſogar für Sitzungen der Gemeindeorgane und zum Konfirmandenunterricht freigegeben. Auch ſolche für Übungen des Sängerchors und für Aufbewahrung von Gerätſchaften (in Verbindung mit Turm und Orgelempore) werden erwähnt. Heizbarkeit (Nr. 16) und Beleuchtungsvorrichtungen werden gefordert; vermehrte künſtleriſche Ausſtattung des Innern (Nr. 17) wird empfohlen.

Was aber den „Ratſchlägen“ von gegneriſcher Seite nicht vergeben wird, iſt vornehmlich dies, daß ſie einen beſonderen Altarraum vorausſetzen und die Kanzel nicht über den Altar fallen laſſen. Weil die Beſeitigung dieſer Forderung nicht zu erwarten war, hat jene Seite ſich von vornherein bei Erörterung der Abänderungsfrage abſeits gehalten, und weil ſie nicht erfolgt iſt, konnte das Urteil über das erzielte Reſultat nur ablehnend lauten. Der Chorraum iſt der Punkt, wo die beiden Heerlager zuſammenſtoßen. Die Klarlegung ſeiner Notwendigkeit oder Entbehrlichkeit iſt die nächſte und wichtigſte Aufgabe der Kirchenbautheorie. Der Kirchenbautheorie, nicht der Kirchen*regierungen*! Weil es der linken Seite bisher nicht gelungen iſt, ihrer Überzeugung von der Entbehrlichkeit oder Verwerflichkeit dieſes Raumes zu allgemeinerer Anerkennung zu verhelfen, *konnte* auch die Eiſenacher Konferenz ſie nicht auf den Schild erheben.

Sulze meint, die Aufſtellung eines ſolchen Kirchenbauprogrammes wäre beſſer unterblieben. „Gegenwärtig ſtehen wir im Fluß einer neuen Entwicklung mitten inne“; wir gehen „einer neuen Zeit, einer tieferen Auffaſſung des evangeliſchen Chriſtentums entgegen.“ Von dieſer neuen Zeit und dem heranwachſenden Theologengeſchlechte erwarten er und ſeine Freunde die Adoptierung auch ihrer Kirchenbauanſchauungen.

Auf Prophezeiungen ſich einzulaſſen, iſt immer mißlich. Die gegenwärtige theologiſche Entwicklung ſcheint zu dieſen Erwartungen kaum ein Recht zu geben. Jedenfalls kann man es den Kirchenregierungen, die es mit der Gegenwart zu thun haben und keine Zukunftspolitik treiben können, nicht verargen, wenn ſie mit ihren Maßnahmen nicht auf irgend eine ferne Zeit warteten. Das Kirchbauregulativ war da, es war verbeſſerungsbedürftig, alſo mußte es verbeſſert werden. Kommt einmal die Zeit, wo auch die neuen Beſtimmungen veraltet ſind und nicht mehr als dem Stande der Erkenntnis entſprechend erſcheinen, ſo werden ſie eben aufs neue umgearbeitet werden müſſen. Wir wollen das in aller Ruhe abwarten. Die bezüglichen Streitfragen zu erörtern und „Kennzeichen eines wirklich evangeliſchen Gotteshauſes herauszuarbeiten“, iſt ja Sache der Theologen. Die Kirchenregierungen konſtatieren im weſentlichen nur, nach welcher Seite das Zünglein der Wage ſich neigt. Fahren wir alſo nur fort, unſere Gründe in die Wagſchale zu legen, jeder in die ſeine. In ſolchen Geiſteskämpfen entſcheidet ſchließlich nicht die Macht, ſondern das Gewicht der Gründe. Wenn aber Sulze ſchreibt: „Es iſt nicht zu bezweifeln, daß der Bann der

Romantik gebrochen wird," so soll doch dem gegenüber konstatiert werden, daß selbst in reformierten Kreisen eher eine Annäherung an das herrschende Ideal zu erkennen ist. Die einseitige Verwerfung alles Ästhetischen und Symbolischen ist im Schwinden begriffen. Auf architektonischen und malerischen Schmuck wird weit mehr Gewicht gelegt als früher. Auch reformierte Kreise sind von diesem Bestreben sichtlich beeinflußt worden (vgl. die neue Kirche in Magdeburg). Das Auge lernt immer mehr, auch in der Kirche zu sehen. Es ist nicht anzunehmen, daß es sich in dem Sulze'schen Saale, der die Kirche ersetzen soll, befriedigt fühlen wird. Die reiche Gruppierung erfreut nur den Draußenstehenden, kann aber den Gottesdienstbesucher nicht entschädigen für die Dürftigkeit des Innern. Der weitaus größte Teil der evangelischen Christenheit wird es auch fernerhin ablehnen, seine Kirche durch ein Gemeindehaus aufsaugen zu lassen. Und was bisher für Beseitigung des Altarraums und für die Stellung der Kanzel als beherrschender Abschlußpunkt gesagt worden ist, hat nicht durchschlagend wirken können. Mögen die neuen „Ratschläge" im einzelnen anfechtbar sein und Wünsche offen lassen, ihre Tendenz und ihre Grundgedanken haben vielseitige Billigung gefunden, und es liegt wenig Grund zu der Annahme vor, daß die weitere Entwicklung sich von der in ihnen gekennzeichneten Linie wesentlich entfernen wird.

Praß. P. Brathe.

Prinzipienfragen der altchristlichen Kunstforschung.

Von Lic. Dr. Edgar Hennecke.

Die christliche Archäologie ist eine ergiebige Domäne. Wenigstens sind viele der Verwalter oder Eleven, die auf ihrem Boden gearbeitet haben, der Ansicht, daß sie gar nicht auszuschöpfen sei. Der Zug der Zeit kommt dem auch insofern entgegen, als man in allen Zweigen der Wissenschaft darauf aus ist, das Milieu des Einzellebens mit den Mitteln der historischen Kritik zu erforschen, nachdem die großen Entwicklungslinien sichtbar gemacht sind. Es kommt für die christliche Archäologie der besondere Vorzug der Anschaulichkeit hinzu. Aber da sich ihr Stoff zugestandenermaßen wesentlich innerhalb des Bereiches der Volkskunst hält, wird der zu Zeiten erhobene Anspruch, daß ihre Erforschung einen wesentlichen Beitrag zur Aufhellung der großen theologischen Gedankenbildung liefern könne, auf der anderen Seite erheblich eingeschränkt. Freilich, der Begeisterung für ein bestimmtes Wissensgebiet ist vieles möglich, vor allem dies, daß sie sich der Begrenztheit desselben nicht bewußt wird. Man läuft hier wie sonst selten Gefahr, die Gedanken schießen zu lassen und in den Kunstprodukten dasjenige ausgesprochen zu finden, was man, genau genommen, — in dieselben hineinliest, und da anderen, die nicht auf diesem Gebiete gearbeitet haben, der Einblick in dasselbe einigermaßen verschlossen bleibt, so scheint ihr stillschweigendes Hinnehmen eine Art Bekräftigung des Vorzuges einer bestimmten, unter Umständen recht vagen Produktionsweise zu bedeuten. Selten ist die Schwerkraft in der Übernahme einmal gebildeter Urteile so groß wie hier, wie u. a. die einseitige Festhaltung an der einmal gebildeten Meinung von

dem „sepulkral-symbolischen" Inhalt der Gemälde-Darstellungen in den Katakomben beweist. Die Umsicht und kühle Besonnenheit des vor wenigen Jahren verstorbenen Meisters auf diesem Gebiete, de Rossis, sähe man gern unter den Vertretern der Wissenschaft noch mehr gewahrt, und speziell der Wunsch, daß das große Unternehmen der Roma Sotteranea in dieser Beziehung beim Erscheinen des IV. Bandes nicht unvorteilhaft gegen die früheren abstechen möchte, ist mit Rücksicht auf Wilperts ausgedehnte Beteiligung an demselben schon einmal zum Ausdruck gelangt (Theol. Litteraturzeitung 1898 Nr. 9).

Daß die altchristlichen Monumente in sepulkraler und eschatologischer Hinsicht Aufschlüsse liefern, ist zweifellos. Denn sie entstammen fast ausschließlich den Stätten des Grabes (insbesondere der Stadt Rom und ihrer nächsten Umgebung.) Nachdem Piper bereits den Titel „monumentale Theologie" gebildet hatte (Einl. in die m. Th. 1867), hat kürzlich auf katholischer Seite Atzberger in einem Anfangsabschnitt seiner „Geschichte der christlichen Eschatologie innerhalb der vornicänischen Zeit" (Freiburg 1896) eine Behandlung der altchristlichen Monumente unter der hier bezeichneten Rücksicht eintreten lassen und Kirsch in einem Hefte der Görres-Gesellschaft 1897 „Die Acclamationen und Gebete der altchristlichen Grabschriften" (mit kühner Ignorierung der protestantischen archäologischen Litteratur) besprochen. Neuerdings giebt Carl Maria Kaufmann einen Prachtband heraus über „Die sepulkralen Jenseitsdenkmäler der Antike und des Christentums." Mainz 1900, geh. 15 *M*, mit 10 Tafeln und 30 Abbildungen im Text. Die Ausstattung erinnert an die Wilpert'schen Produktionen in Herders Verlage. Man wundert sich, woher den Katholiken die Kosten zu solchen Veröffentlichungen kommen. Die Abhandlung bildet den ersten Teil von „Forschungen zur monumentalen Theologie und vergleichenden Religionswissenschaft." Ein weiterer Teil soll „die monumentale Eschatologie der Ägypter und ihr Verhältnis zum Urchristentum" behandeln (S. 220), andere zufolge des Prospektes „die sepulkralen Denkmäler des Jenseitsgerichtes im klassischen Heiden- und im Christentum" und ferner „das Christentum und die Archäologie der hethitisch-iranischen Völker." Ein groß angelegtes Unternehmen! Das Christentum in enge Beziehung gestellt nicht nur zu den gleichzeitigen Religionsformen, mit denen es teilweise gemischt erscheint, sondern auch zu uralten Religionen der Vorzeit. Ob aber auch die Ausführung des Unternehmens den weitgehenden Ankündigungen entsprechen wird? —

Es läßt sich nicht leugnen, daß die Problemstellung des vorliegenden I. Bandes geschickt gewählt ist. Denn unter Weglassung der Einseitigkeiten, welche die Hasenclever'sche (formell wissenschaftlich nicht befriedigende) Wiederbelebung jener älteren Theorie von der Beeinflussung der altchristlichen Kunst durch die Antike gebracht hat, kann man sagen, daß diese Frage nach wie vor im Mittelpunkte der Diskussion steht, und daß der These gegenwärtig von den verschiedensten Seiten her mehr zugegeben wird, als es vordem zu geschehen pflegte. An der sachlich wie formell erschöpfenden Behandlung dieser Frage hängt in der That das Hauptinteresse. Die Tendenz, das eigentlich Christliche der Darstellungen nach Möglichkeit hervorzuheben, muß den archäologischen

Forſcher freilich ſo gut beſeelen, wie den Erforſcher der nachweisbaren Beziehungen zur Antike auf dem Gebiete der großen theologiſchen Gedankenbildungen der Anfangszeit. Aber manches in den Bereich dieſes Anſpruchs Fallende iſt beim Fortgange der Forſchung unter Leitung des erſteren Geſichtspunktes dem Übergangsterrain bereits abgewonnen, ohne daß man darin eine Schädigung des eigentümlich chriſtlichen Gehaltes zu erblicken brauchte. In dieſer Beziehung iſt auch Kaufmanns Buch ſymptomatiſch, wie es Wilperts Veröffentlichungen gegenüber dem bisherigen Verfahren der katholiſchen Forſchung ſchon waren. Aber freilich bleibt hier wie dort ein ſtarker Reſt des Angeerbten in der Betrachtungsweiſe, den aufzugeben ſich dieſe ſchwer entſchließen wird. So frei ſich auch K., wie anzuerkennen iſt, durch ſeine ausgedehnte Anführung und Benutzung der proteſtantiſchen archäologiſchen Litteratur oder gar durch ſeine Ablehnung der Vorſtellung vom Zwiſchenzuſtande und Zwiſchenleben der Seelen für die vorkonſtantiniſchen Monumente (S. 45, 96, 99, 228 f., 232; womit er unter ſeinen Konfeſſionsgenoſſen wenig Freude wecken wird) ſtellt, ſo ſehr iſt er doch andererſeits durch die katholiſche Betrachtungsweiſe gebunden, wenn er in den Monumenten „die Lehre vom Charakter der jenſeitigen Heilsgüter als freies Gnadengeſchenk einerſeits, als Gegenſtand des diesſeitigen Verdienſtes andererſeits begründet“ ſieht (S. 228), mit Rückſicht auf die patriſtiſchen und monumentalen Ausſagen von einer „geoffenbarten Eſchatologie“, einem „geoffenbarten vita-beata-Glauben“ redet (231, 232, 233) oder der Axberger'ſchen Tilgung der chiliaſtiſchen Auffaſſung bei den Vätern beipflichtet (231), auch häufig nach der Vulgata zitiert und für die homilienartige, zuſammenfaſſende Erklärung äußerlich zuſammenſtehender Bilder eintritt. Noch mehr, „die ſymboliſch-allegoriſtiſche Exegeſe und Auffaſſung der urchriſtlichen Sepulkraldenkmäler iſt geſtützt auf die gleichwertige Entwicklung der Schriftquellen der erſten drei Jahrhunderte“ (187). Der Sinn dieſes Satzes hätte mindeſtens eine nähere Präziſierung verdient, und ohne klare Erfaſſung aller hier in Frage kommenden Vorausſetzungen, ſeien ſie nun geſchichtlich oder philoſophiſch bedingt, wird man hier nicht auskommen können. Allegorie der Kunſt iſt doch ganz etwas anderes als Schriftallegoreſe, und jene im Bereiche gerade der erſten Jahrhunderte für das Chriſtentum in größerem Maßſtabe aufzuzeigen, dürfte doch ſchwer halten; jedenfalls liegt hier keine direkte Analogie vor, und über Begriff und Maß des Symboliſchen auf der kunſthiſtoriſchen Seite ſind die Anſichten recht geteilt.

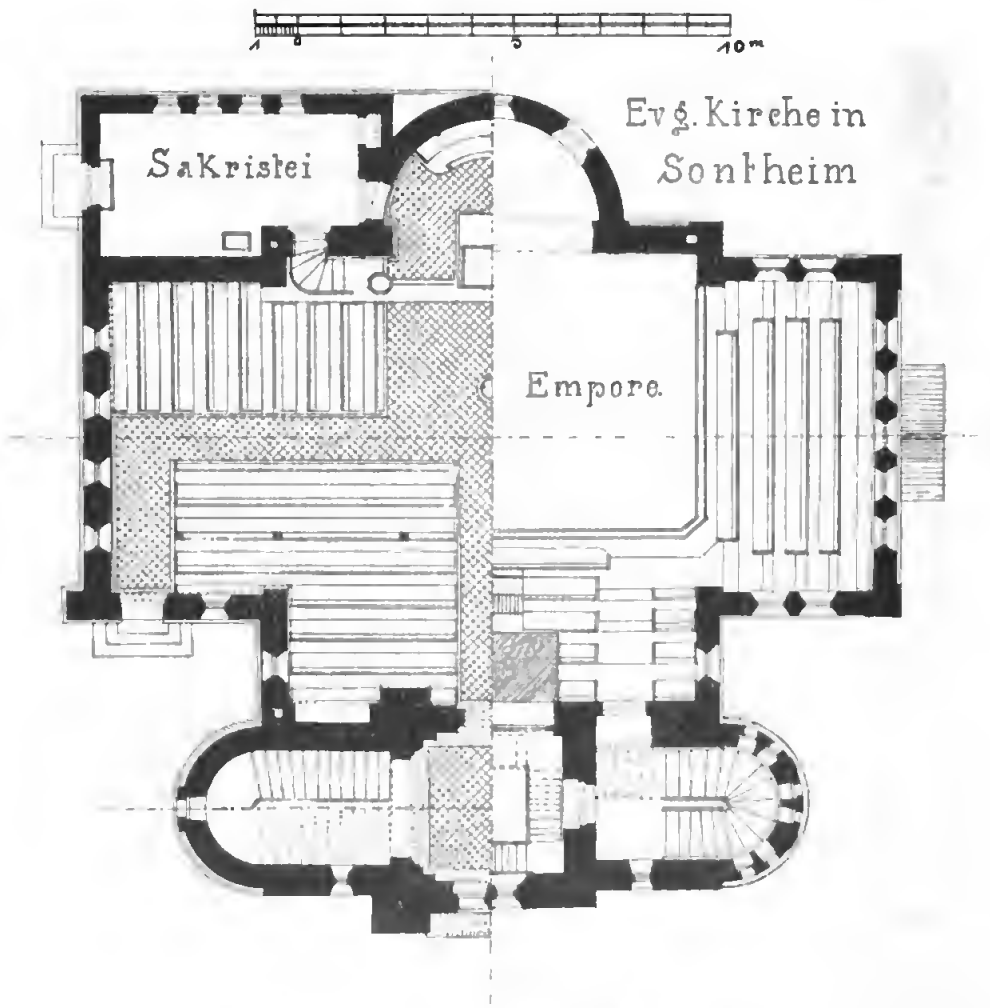
Es wird von Intereſſe ſein, drei Hauptfragen aus der reichen Menge des von K. behandelten Stoffes herauszuheben, um an ihrer Erörterung zugleich aus der Fülle des Gebotenen das Wichtigſte wiederzugeben: 1. Wie ſtellt ſich das Verhältnis der Antike zum Chriſtentum innerhalb der altchriſtlichen Kunſt formell und ſachlich? Inwieweit iſt Abhängigkeit der letzteren zu konſtatieren, inwieweit volle Selbſtändigkeit des urſprünglich Chriſtlichen? 2. Bieten die aufbewahrten chriſtlichen Kunſtſchöpfungen eine weſentliche Bereicherung deſſen, was uns ſchon anderweitig bekannt iſt, mit beſonderer Rückſicht auf den eſchatologiſchen Vorſtellungskreis? 3. Welche Ausdehnung darf der Begriff des „Sepulkral-ſymboliſchen“ für den älteſten chriſtlichen Kunſtzweig, die unter-

irdiſche Freskenmalerei, erfahren, und inwiefern iſt ein zureichendes Verſtändnis dieſes Kunſtzweiges als des älteſten für jede ikonographiſche Behandlung von grundlegender Bedeutung?

Es verſteht ſich von ſelbſt, daß dieſe Fragen eine erſchöpfende Behandlung hier nicht erfahren können. Immerhin werden ſich die Grundlinien anfzeigen laſſen. Die dritte dieſer Fragen iſt nicht dem unmittelbaren Zuſammenhange der Kaufmann'ſchen Ausführungen entnommen, ſondern aufgeſtellt, weil ſie unter den gegenwärtig ſchwebenden Problemen im Anſchluß an den behandelten Stoff eins der wichtigſten anzeigen dürfte.

Die evangeliſche Kirche in Sontheim a. N.,

die, erbaut von Baurat Theophil Frey-Stuttgart, am 1. Oktober vorigen Jahres eingeweiht wurde, und die wir dem Leſer heute im Bilde vorführen, unterſcheidet ſich von ähnlichen, derartigen Neubauten der letzten Jahre durch die knappe, gedrungene Grundrißanlage und durch die Anordnung eines Unterbaues auf der Turmſeite.



Grundriß (zu ebener Erde — Empore).

Bedingt wurde diese Anlage durch die Form des Bauplatzes, welcher einem Hügel abzuringen war, der sich keilförmig zwischen die Kreuzung zweier Straßen, der Staatsstraße nach Lauffen und einer neuen Ortsstraße hereinschiebt. Im Halbierungswinkel dieser Kreuzung mündet die Hauptstraße des Orts ein, und die Kirche mit dem Turm steht auf dem Mittel, senkrecht zu der Achse dieser Straße, wodurch der Bau auf größere Entfernung zur Geltung kommt und einen schönen Abschluß der Hauptstraße bildet.

Um die Kosten des nötigen Terrainabhubes möglichst nieder zu halten, wurde die Höhe des Kirchenbodens etwas über halbe Höhe des Abhangs gelegt, so daß vom Straßenniveau aus am Haupteingang noch eine Höhe von 5,0 Meter

Die evangelische Kirche in Southeim a. N.

zu überwinden übrig blieb und an der Bergseite eine Stützmauer von 3,5 Meter Höhe aufzuführen war. Die Kirche steht nun auf zwei Terrassen, die zwar dem ganzen Aufbau sehr zu statten kommen, die Kosten aber einem eben gelegenen Bauplatz gegenüber immerhin um ca. 10000 ℳ erhöhten.

Um den Berg auch in der Tiefe nicht allzusehr anzuschneiden und dadurch noch höhere Stützmauern zu erhalten, wurde die Längenachse des Langschiffes quer zur Hauptachse gelegt, doch kommt letztere durch Turm und Chor noch gebührend zur Geltung.

Die Emporen laufen, wie aus dem Grundriß ersichtlich ist, an drei Seiten ringsum; bei einer Breite von 9,50 Meter des Mittelbaues, der durch eine erhöhte vertäfelte Holzdecke hervorgehoben ist, war es möglich, der Kanzel genügenden Abstand von der nächstliegenden Emporenbrüstung zu geben, so daß

die Kirchenbesucher den Geistlichen sowohl am Altar als auf der Kanzel von allen Seiten aus sehen. In der südöstlichen Ecke neben dem Chor befindet sich die Sakristei, genügend groß, um auch die Sitzungen des Kirchengemeinderats in derselben abzuhalten.

Wie schon erwähnt, liegt der Kirchenboden auf der Höhe der oberen Terrasse, zu welcher von außen zwei Freitreppen links und rechts vom Turm führen. Um über Winterszeit einen geschützten bequemen Aufgang zu bieten, führen vom Turm aus von der unteren Terrasse zwei Treppen zur Kirche, die in einer gemeinschaftlichen Vorhalle ausmünden.

Hinter dem Thüreingang sind Souterrainräume eingebaut, die zur Aufbewahrung der Heizmaterialien und von Geräten dienen.

Die Kirche faßt im ganzen 430 feste Sitzplätze, die an Festtagen durch Stühle und Schrannen bis auf 500 erhöht werden können.

Die Kirche ist ganz massiv in Heilbronner Hausteinen ausgeführt; die Baukosten betrugen alles in allem Glocken, Orgel, Altar, Stuhlung 2c. mit eingerechnet rund 100000 ℳ, pro Sitzplatz somit ca. 233 ℳ. Billiger hätte der Bau hergestellt werden können, wenn derselbe in Backstein-Rohbau ausgeführt worden wäre. Da aber Sontheim in der Nähe der schönsten Steinbrüche liegt, so läßt sich diese Ausführung wohl rechtfertigen, besonders wenn man die geringeren Unterhaltungskosten für die Zukunft in Rechnung nimmt.

Die Kirche ist im Innern, entsprechend den romanischen Formen des Baues durch Dekorationsmaler Wörnle ziemlich reich ausgemalt worden, was durch eine besondere Stiftung für diesen Zweck ermöglicht wurde. Die Chorfenster erhielten Teppichmalereien von Glasmaler Jahn in Heilbronn, nach Zeichnungen des Architekten ausgeführt. Das mittlere Fenster ziert ein Christuskopf, zu dem Kunstmaler Yelin die Zeichnungen fertigte.

Weiter enthält die Kirche eine Kanzel in Eichenholz, ausgeführt von Schreinermeister Baufch in Horkheim, welcher auch die Parterrestuhlung und die Geräte für die Sakristei u. s. w. lieferte. Die Kosten der Kanzel betrugen 500 ℳ. Weiter sind zu erwähnen: Altar und Taufstein aus feinem Sontheimer Werkstein, gearbeitet von Bildhauer Kühner in Flein für zusammen 490 ℳ, eine Orgel von Orgelbaumeister Schäfer in Heilbronn für die Summe von 3600 ℳ, eine Uhr von H. Perrot in Calw um die Summe von 700 ℳ, drei Glocken von Gebrüder Bachert in Kochendorf, samt Stuhl um 2300 ℳ. Paramente und sonstige Kirchengeräte wurden geliefert von K. Machtolff in Stuttgart.

Unternehmer der Maurer-, Steinhauer- und Zimmerarbeiten waren die Werkmeister Eckert & Hagenmayer in Heilbronn.

Wir halten die Kirche, welche in vorstehendem dem Leser vorgeführt ist, in mehrfacher Hinsicht besonderer Beachtung wert. Einmal ist interessant, wie die Schwierigkeiten des Baugrundes überwunden und eine für eine so kleine Kirche merkwürdig imposante Wirkung des Ganzen erzielt wurde. Sodann verdient weitere Erwägung die Grundrißanordnung, durch welche der Baumeister den Zwang der Terrainverhältnisse benützend den Anforderungen an ein evangelisches

Kirchengebäude in hervorragendem Maß zu entsprechen gewußt hat. Um die Grabarbeiten möglichst zu beschränken, empfahl sich eine mehr breite als lange Anlage des Ganzen. Diese ist bei kleineren Räumen bekanntlich auch fürs Sprechen sehr günstig. Man beachte aber, daß diese Anordnung, ähnlich wie bei der Schloßkapelle in Stuttgart, zunächst durch allgemein bauliche Gründe bedingt und nur in zweiter Linie zur Erzielung einer guten Predigtkirche nutzbar gemacht wurde. Denn daran ist festzuhalten, recht kirchenmäßig wirkt ein Bau nur, wenn irgendwie die Ausdehnung zwischen Altarraum und Haupteingang als Hauptausdehnung des Raums betont ist. Man nehme einen Zirkel zur Hand, um sich hievon zu überzeugen! Die Gesamtausdehnung des Innenraums ist zwar in der Querschiffachse größer als in der Mittelschiffachse, aber schon der freie Kirchenraum ist vollkommen gleich breit und lang, wenn man einerseits von Querschiffempore zu Querschiffempore und andererseits von Mittelschiffempore bis zum Ende des Chors mißt, und das Mittelschiff für sich allein endlich ist um ein weniges, aber doch fühlbar, mehr lang als breit. Besonders aber machen wir darauf aufmerksam, daß es dadurch, daß das Mittelschiff erheblich breiter als der Altarraum angelegt ist, gelang der Kanzel genügenden Abstand von den Querschiffemporen zu geben und die richtigen Sehlinien für alle Sitzplätze auf Kanzel und Altar zu erhalten. In dieser Anordnung, die sich ebenso an der Pauluskirche desselben Architekten in Stuttgart findet, erblicken wir die Lösung des Hauptproblems, das dem evangelischen Kirchenbau gestellt ist; mit ihrer Hilfe lassen sich alle technisch und liturgisch zu stellenden Forderungen erfüllen und all das vermeiden, was berechtigterweise von der Bewegung des „Wiesbadener Programms" an den seit Mitte des neunzehnten Jahrhunderts entstandenen evangelischen Kirchen ausgestellt wurde. J. M.

Die mittelalterlichen Glasmalereien in Eßlingen.

Von E. D., Eßlingen. (Schluß.)

Im folgenden ist der Inhalt der Darstellungen in der Aufeinanderfolge von oben nach unten gegeben. Ich habe die betreffenden Bibelstellen beigefügt.

I.	II.	III.	IV.
1. Esayas. ve genti peccatrici, populo gravi in(iqui)tate. (1,4.)	Samson mit den Thoren von Gasa. Sampson. In medio noctis (sur)gens tulit ambas portas. (Jud. 16, 3.)	Christi Auferstehung. Resurrexi et adhuc tecum sum aevia (falsch für alleluia) Ps. 139, 18.	Tobias cecus. Sic reminiscor om— (Stelle?)
2. Abdias. Superbia cordis tui extulit te. (Vers 3.)	Jonas in den Fisch geworfen. Jonas. Jonas, quem miserunt in mare. (1, 15.)	Christi Kreuzigung. Deus, Deus meus, quare me dereliquisti. (Mt. 27, 46.)	Moyses. Legislator splendidam habens faciem.

3. Malachias. Si ego dominus, ubi est timor mens. (1, 6.)	Eherne Schlange. Moyses exaltavit serpentem in palo. (Num. 21, 9. Jo. 3, 14.)	Christi Grablegung. Joseph ab Arimathia corpus Domini sepelivit.	Judas (Ma)chabæus. refulsit sol in clypeos aureos. (1 Mach. 6, 39.)
4. Naum. Bonus Dominus confortans i tribone ei (in die tribulationis) (1, 7.)	Isaak trägt das Holz zum Opfer. Ysaac. Cumque concidisse(t) ligna posuit super Ysaac filium suum. (Gen. 22, 3. 6.)	Christus schleppt sein Kreuz. Et bajolans sibi crucem exivit in Golgatha. (Joh. 19, 17.)	Ein König mit Szepter. Job rex et ppheta. cives mei vermes sunt. (Aehnlicher Gedanke: Job 17, 14.)
5. Amas. Dominus Jrym (de Jerusalem) dabit vocem suam. (1, 2.)	Geißelung Achiors. Achior. Liga verunt Achior ad arborem (Judith 6, 9.)	Christi Geißelung. sine causa flagellatus. ceciderunt me.	Judith sanctam Oloverneм occidit.
6. Jeremias. Arguet te malicia tua et aversio. (2, 19.)	Salomon und zwei Frauen. credimi(egredimini) filie Syon et vidite regem Salomõ. (Cant. 3, 11.)	Dornen-Krönung. Milites plectentes coronam spineam super caput ejus. (Jo. 19, 2.)	Aezarias filius Amisie regis.
7. Johel. Ante (fac)iem (ejus) ignis vorans et post eum flamma (2, 3).	Ahab und Sodechias. Achab Rex. iniquios accessit Sodechias falsus ppheta P. C. V. (et percussit Micheam). (1. Reg. 22, 24.)	Christus vor Pilatus. Ingressus Pilatus cum JEsu in pretorium. (Joh. 19, 9.)	Davit. speciosus forma (prae filiis) homiu(um). (Ps. 45, 3.)
8. Sophonias. Congregabo omnia a facie terrae. (1, 2.)	Jeremias mittitur in lacum, in quo non aquam sed lutum erat. (Jer. 38, 6.)	Verrat des Judas. Ecce turba et qui vocabatur Judas capiunt eum. (Luc. 22, 47.)	Salomo. (venter ejus) eburneus. (Cant. 5, 14.)
9. Abacuc. Ecce qui credulus est, non erit justus (2, 4. In Wirklichkeit: ecce, qui incredulus est, non erit / recta anima ejus in semet ipso / justus / autem in fide sua vivet.)	Naeman. Naaman Syrus lavatur septies in Jordane. (2. Reg. 5, 14.)	Christi Taufe. Baptiza me Johannes, baptiza, benedico te.	Este(r). Judæis nova lux oriri visa est gaudium et honor. (8, 16.)
10. Micheas. In scelere Jacob omne istud. (1, 5.)	Samuel dargebracht. Obtulerunt puerum Ely sacerdoti in Sylo et immolaverunt. (1. Sam. 1, 26.)	Darstellung Christi. Simeon accepit Cristum in ulnas suas benedicens. (Luc. 2, 28.)	Josua stare fecit (so)lem ad prelia Gabaon. (Jos. cap. 10.)

11. Jonas. Surge et vade in Niniveh civitatem. (1, 2.)	Saul. Obtulerunt ei virita munera, panem, vinū et hedū in signu el (Bethel). (cf. 1 Sam. 10, 3.)	Die h. 3 Könige. Magi obtulerunt Domi(no) aurum thus et mirrā. (Mt. 2, 11.)	Daniel. Surget rex fortis et dominabitur. (11, 3.)
12. Aggeus. Adhuc nnum modicum movebo coelum. (2, 6.)	Aarons Stab. Aaron: Vi(r)ga protulit flores et [Aaron] de se perit (peperit) nnces.	Christi Geburt. J. C. ja(cet) in presepio et in nubibus sonat.	Samnel scripsit primum et secu(nd)um regum.
13. Zacharias. Domine miserere Jerusalem.	Verkündigung des Isaak. Sarah. Risum, fecit mihi Dominus. (Gen. 21, 6.)	Christi Verkündigung. Quomodo est, nt qnia virum non cognosco. Innen: Ave gracia plena. Ecce ancilla Domini. (Luc. 1, 34. 38.)	Hyeronimus scribit dogmata veterum prophetarum.
14. Hosea. Abiciet eos deus meus. non audiernut enm. (9, 17.)	Sündenfall. Ecce Adam qnasi unus e nobis factus est. (Gen. 3, 22.)	Jesse. Stirps Davitica de virga (J)esse sub limior propagatur.	S. Dionysius Martyr et Episcopus. Lampertus.

Donatoren (sehr klein):

Steinhäuer Aadelhet

Adelheid. VE— hanus

Das nordöstliche Fenster enthält in seinen mittleren Partien lauter Marterscenen. Bei den meisten der dargestellten Märtyrer ist der Name beigeschrieben, gewöhnlich im Nimbus. In erster Linie scheinen diejenigen Märtyrer berücksichtigt zu sein, die Altäre in der Kirche hatten. Die beiden äußeren Abteilungen enthalten Darstellungen der klugen und thörichten Jungfrauen (erstere mit brennenden, letztere mit abwärts gekehrten Lampen) und einzelner weiblicher Heiligenfiguren je unter stattlichen gotischen Giebeln. Sie sind weit nicht mehr vollzählig — wie auch von den Märtyrern der Mitte zwei Stück fehlen. Ersatz ist durch Tafeln aus den obenerwähnten Serien eines Madonnenlebens und einer Passionsgeschichte geschafft, auch durch andere vereinzelte anderswoher genommene. (Im ganzen 4 mal 14 = 56 Tafeln.)

Von oben nach unten gesehen:

I.	II.	III.	IV.
1. Giebel.	S. Albon nimmt seinen abgeschlagenen Kopf, der Henker steckt das Schwert ein, der Richter verwundert sich.	S. Tomas (Becket) († 1170, canonisiert 1172) mit einem Schwert erstochen. (cf. II, 6.)	Giebel.

2. S. Margareth den Teufel geißelnd.	Enthauptung einer Heiligen mit dem Beil. Ohne Namen. (S. Apollonia?)	S. Marcellus enthauptet.	S. Catharina mit Rad.
3. Giebel.	S. Jacob mit der Axt erschlagen. (Gegen die Legende, die das von S. Matthias erzählt.) Kopf des Apostels — 17. Jahrhundert.	Enthauptungsscene. (Inschrift unleserlich.)	Passionsgeschichte. Christus zwischen zwei Jüngern.
4. Kluge Jungfrau.	S. Petrus (umgekehrt gekreuzigt).	S. Stephanus (gesteinigt).	Thörichte Jungfrau.
5. Giebel.	S. Eluterius enthauptet.	S. Vitus im Kessel gesotten mit Henker und Richter.	Madonnenleben. S. Joachim aus dem Tempel gewiesen.
6. Kluge Jungfrau.	S. Tomas (Becket), cf. III, 1, als Erzbischof — Kopf gespalten.	S. Johann Baptist. Salome mit dem Haupt auf der Schüssel.	Thörichte Jungfrau.
7. Giebel.	S. Paulus — geköpft, ein Henker, ein gekrönter Richter mit Schwert.	Ein Heiliger (ohne Inschrift, S. Simon) zersägt. Zwei Henker.	Giebel.
8. Thörichte Jungfrau.	S. Vitus gekreuzigt. Zwei Henker reißen ihm mit spitzigen Karsten das Fleisch ab.	S. Laurencius auf dem Rost gebraten.	Thörichte Jungfrau.
9. Giebel.	S. Jeorius. Im Kessel gesotten. Zwei Henker mit Blasbälgen.	Ein Heiliger an den Baum gebunden, ein Bogen- und ein Armbrustschütze.	Giebel.
10. Kluge Jungfrau.	S. Andreas gekreuzigt.	Ein Heiliger aufs Rad geflochten (S. Georg?), zwei Männer, die ins Rad greifen.	Madonnenleben. S. Joachim und S. Anna.
11. Giebel.	S. Philippus. Mit der Keule erschlagen. (Gegen die Tradition.)	S. Sebastianus erschossen. Zwei Bogenschützen.	Giebel.
12. Kluge Jungfrau.	S. Le(odega)rius (zerstückeltes, verdorbenes Bild).	S. Barto(lomæus) (geschunden).	Osee: vivificarit — i-s dies (6, 1: vivificabit nos post duos dies, in die tertia suscitabit nos).

13. Anderswoher, sehr alt: Zwei männliche Figuren ohne Nimbus, eine sitzend, die andere stehend.	S. Jeorius enthauptet.	S. Johannes im Ölkessel gesotten.	Madonnenleben. Maria im Tempel betend.
14. Anderswoher: S. Mateus.	Anderswoher: Christus (kenntlich am Kreuznimbus) und ein Mann (?).	Madonnenleben. Maria zum Tempel gebracht (statt des Kopfs der Madonna ein bärtiger Christuskopf 16.—17. Säc.)	Madonnenleben. Maria webt den Tempelvorhang.

Das südöstliche Fenster hat mehr als die andern gelitten. Nicht bloß, daß eine größere Zahl der ursprünglichen Tafeln verloren und durch anderswoher geholte ersetzt ist, sondern auch die dem Fenster ursprünglich zugehörigen Glasmalereien sind vielfach nicht mehr am alten Platz. Immerhin sind noch so große Stücke des ursprünglichen Bestandes im Zusammenhang erhalten, daß der Besucher ein Bild der originalen Pracht dieses herrlichen Fensters ohne Schwierigkeit sich konstruieren kann. Heiligenfiguren in Nischen, über denen stolze, gotische Giebel sich erheben, bilden den Grundbestand. Zwei Reihen von Figuren, in kleinerem Maßstab gehalten, scheinen biblische und heidnische Weissagungen auf die Geburt Christi durch die Madonna enthalten zu haben. Von den Heiden sind nur noch zwei, Plato und Aristoteles, mit unleserlichen Spruchbändern übrig. Balaam, der auch noch vorhanden ist, ist nicht zu den heidnischen, sondern zu den alttestamentlichen Propheten gerechnet, was aus der ihn umrahmenden Architektur deutlich hervorgeht. Sie stimmt zur Umrahmung der letzteren und paßt nicht zu der der Heiden. Von den Propheten A. T.s sind noch neben einander erhalten: Salomo, David, Ezechiel mit Sprüchen, die klar auf die Madonna, die Verkündigung und die Geburt des Herrn gehen. Mit Balaam (Spruch: „Stella ex Jacob"), der an eine andere Stelle versetzt worden ist, ist die Reihe vollständig. Auch zwei allegorische Figuren, die zum ersten Bestand des Fensters gehören, sind noch übrig und mit Namen bezeichnet: Synagoge und „Die Ecclesia" (sic!). Das „Die" ist das einzige deutsche Wort auf allen Fenstern.

Von oben nach unten (56 Tafeln):

I.	II.	III.	IV.
	1. Giebel.		
2. Giebel.	Gotische Fenster.		Plato: mund. re. est e fateor ma est.
3. Pass.-Geschichte. Noli me tangere.	Giebel.	Giebel.	Giebel. Zwei Türme zur Seite.
4. Engel mit Kelch stehend.	Gekrönte Heilige stehend (auf der linken Hand ein Weinblatt).	S. (Jn)das. Heiliger mit Buch.	Zusammengestückelt aus kleinen Scherben, meist Kabinetmalerei.

5. Heiliger oder Heilige mit Schwert.	S. Paulus.	Gekrönte Heilige und ein Engel darüber. (Vielleicht Eccleſia?)	S. Jacob. mit Pilgerſtab.
6. Balaam s — Jacop. (Num. 24, 17.)	S. Petrus mit Schlüſſel.	S. Jacobus mit Schwert.	Aristoteles naturejus — — —
7. Paſſ.-Hiſtorie. Kreuzigung mit Madonna und Johannes.	Heilige mit Buch „Die Ecclesia".	?Heilige mit Schwert und Buch.	S. Rustleus.
8. Heilige mit Lilie und Kelch (S. Barbara?)	Madonnenleben. Spoſalizio.	Senago. Synagoge mit abgefallener Krone, zerbrochener Lanze, Geſetzestafeln.	Giebel, zur Seite je ein Turm, zwiſchen ihnen oben ein Adler.
9. Paſſ.-Geſchichte. Auferſtehung Chriſti mit Engel, Siegeskreuz, ein Kriegsknecht.	Ein Heiliger mit Schwert (der Hauptmann unter dem Kreuz). Inſchrift: Vere Dei filius erat.	Madonnenleben. Brautkrönung der hl. Jungfrau.	S. Johannes Bapt. mit Agnus Dei.
10. Paſſ.-Geſchichte. S. Thomas legt die Hand in Chriſti Seite.	Giebel mit Vögeln.		Giebel.
11. Heilige S. M. As. (?).	Eseciel Porta Domini clausa erit (44, 2).	Davit. Audi filia et vide et inclina anrem tuam (Ps. 45, 11).	Salomo: haec est quae nescivit horum delicto (?).
12. Doppelgiebel.	Giebel.	S. Agata MA JS. MIL (?).	Giebel.
13. S. Agnganesa (sic!) S. Agnes.	Gekrönte Maria mit Kind.	S. Katharina gekrönt mit Rad.	S. Margareth.
14. Madonnenleben. Verkündigung. Madonna mit Lilie (Engel zerſtört).	Madonnenleben. Geburt der Madonna (S. Anna, Kind, Magd).	Paſſionsgeſchichte. Himmelfahrt Chriſti.	Madonnenleben. Adoration des Chriſtkinds (beſchädigt).

Wenn vorſtehende beſcheidene Regiſtrierung und Inventariſierung der hier noch vorhandenen Glasmalereien für Freunde der mittelalterlichen Kunſt ein Anlaß und eine Erleichterung für die Betrachtung und Würdigung, wie für den Genuß dieſer Kunſtſchätze werden und vielleicht dem oder jenem Kenner als brauchbare Grundlage für ein eingehenderes Studium derſelben dienen würde, ſo wäre die Abſicht, in der dieſe Zeilen geſchrieben wurden, völlig erreicht.

E. Demmler.

Inhalt: Die „Ratſchläge" von 1898. Von P. Brathe in Praß. — Prinzipienfragen der altchriſtlichen Kunſtforſchung. Von Lic. Dr. Edgar Hennecke. — Die evangeliſche Kirche in Sontheim a. N. Mit zwei Abbildungen. — Die mittelalterlichen Glasmalereien in Eßlingen. Von E. Demmler, Eßlingen. (Schluß.)

Verantwortliche Redaktion: Oberkonſiſtorialrat Dr. Johs. Merz in Stuttgart.
Druck und Verlag von J. F. Steinkopf in Stuttgart.

Digitized by Google

September 1900. Zweiundvierzigster Jahrgang. Nr. 9.

für Kirche, Schule und Haus.

Herausgegeben von

Dr. **Johannes Merz,**

Oberkonsistorialrat in Stuttgart.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

Eine donatistische Basilika.

Von Dr. W. Lüdtke.

Als Nr. 1 der Publications de l'association historique de l'Afrique du Nord hat Stephan Gsell die Resultate der Ausgrabungen veröffentlicht, die im Auftrage der Gesellschaft in Benian (arab. = Bauten), dem alten Alamiliaria, unternommen worden sind[1]). Dieser Ort war einer der römischen Militärposten in der strategischen Linie, die zum Schutze von Mauretanien im 2. und 3. Jahrhundert angelegt wurde, und hatte seinen Namen von der tausend Mann starken Reiterabteilung, die dort stand. Als Septimius Severus den Soldaten erlaubte, mit ihren Frauen zusammen zu wohnen, entwickelte sich auch hier außerhalb der Festungsmauern ein Familienleben, von dem mehrere auf-

[1]) Fouilles de Bénian (Alamiliaria) par Stéphane Gsell. Paris, Leroux 1899, 50 p.

gefundene Inschriften uns Kunde geben. Von heidnischen Grabdenkmälern ist leider nicht mehr viel erhalten. Die Festung selbst lag auf einem Hügel; ihre Umfassungsmauern bilden ein Quadrat, dessen östliche Seite in der Mitte ein wenig vorspringt. An dieser Stelle haben die Franzosen eine Basilika entdeckt, die für den Archäologen und Kirchenhistoriker von einigem Interesse ist.

Der Platz, auf dem die Basilika steht, wird von einer Mauer eingeschlossen. Ursprünglich war dieser Raum wohl die Citadelle der Festung, und die Erweiterung der Mauer im Osten geschah erst bei der Anlage der Kirche. Der Eingang in der westlichen Mauer der Citadelle wurde durch zwei Türme flankiert. Die Basilika ist dreischiffig, 26,80 m lang und 16 m breit; sie steht nicht genau in der Achse der Citadelle. Sie ist, wie fast alle afrikanischen Kirchen, aus Ziegeln erbaut, die in gewissen Zwischenräumen von vertikal gestellten Hausteinen unterbrochen werden. Pfeiler mit Kämpfern tragen die Arkaden. Auf dem Boden der Apsis sind die Fragmente eines Mosaiks gefunden worden, das aus Ziegelstücken, weißen und schwarzen Kieselsteinen zusammengesetzt war. An der Apsis fällt die ungewöhnliche Erhöhung über das Mittelschiff auf: sie beträgt 1,50 m. Gleich hoch liegen die Nebenräume, die Prothesis und das Diakonikon. Zwei Treppen von je 6 Stufen führten von der Apsis rechts und links ins Schiff; zwischen ihnen war eine Estrade aufgemauert, deren Höhe das Niveau der Apsis erreichte. Die Apsis war durch vier Säulen, zwei freistehende und zwei eingelassene, die ohne Zweifel einen hölzernen Architrav trugen, wirkungsvoll von dem Schiff abgeschlossen. Eine ähnliche Colonnade vor der Apsis war in der alten, im 16. Jahrhundert zerstörten Peterskirche. Auch die Ikonostas, die freilich den Zweck hat, das Geheimnis der Eucharistie zu verhüllen, während hier der Altar wahrscheinlich auf der Estrade vor der Colonnade stand, zieht Gsell zur Vergleichung heran.

Die Apsis liegt deshalb so hoch, weil unter ihr eine Krypta ist, die mit dem Diakonikon durch eine Treppe verbunden war. Diese Krypta steht durch eine Öffnung in der östlichen Mauer (fenestella confessionis) mit der Grabkammer einer Märtyrerin in Verbindung und ist die Vorhalle zu derselben. Dies Grabgewölbe steht auf dem Abhang des Hügels, und die Apsis hätte nur durch kostspielige Substruktionen grade über ihm angelegt werden können. Dadurch erklärt sich die eigentümliche Bauart. In dem Raume unter der Apsis sind Stücke von Töpfen und Krügen gefunden worden; er diente als Vorratsraum. Gsell erinnert daran, daß die städtischen Behörden, die während der diocletianischen Verfolgung das Mobiliar der Kirche zu Cirta (Constantine) beschlagnahmten, nicht nur Töpfe und Krüge, sondern auch Kleider und Schuhe dort fanden. Eine Inschrift, die an der Ostwand der Kammer angebracht ist, belehrt uns, daß Robba (Bobba?), die Gott geweihte Schwester des Bischofs Honoratus von Aquae Sirenses, hier begraben ist. Sie starb am 25. März 434 im Alter von 50 Jahren, und zwar erlitt sie durch die „traditores“ den Märtyrertod: caede traditorum vexata meruit dignitatem martyrii. Honoratus ist uns aus den Verhandlungen zwischen Donatisten und Katholiken zu Carthago im Jahre 411 als Donatist bekannt, und die traditores der Inschrift sind die

Katholiken, denen die Donatisten die Auslieferung der heiligen Schriften zum Vorwurf machten. Die Grabkammern nördlich und südlich von der der Robba werden durch Inschriften, die außen angebracht waren, als Ruhestätten donatistischer Geistlicher gekennzeichnet. Es sind dort begraben „unser Vater" der Bischof Nemessanus und seine Gott geweihte Schwester Julia Geliola († 422), der Presbyter Victor († 433), der Bischof Donatus († ca. 440), die Presbyter Crescens und Donatus († 434 und 446). Die vor Robba Verstorbenen sind ursprünglich wohl nach antiker Sitte außerhalb der Stadt dicht an der Festungsmauer bestattet worden; mit dem Gewölbe der Märtyrerin sind dann auch ihre Grabkammern in den Bereich der vorgerückten Mauer hineinbezogen worden. Die nördlichste Kammer, die des Nemessanus, ist am besten erhalten. Sie ist aus Mauersteinen erbaut, mit einem Gewölbe gedeckt, 2,10 m lang, 1,55 m breit und 1,80 m hoch. Auf dem Kalk, mit dem die Innenwände geweißt sind, hat eine gewisse Rogata in Kursive allerlei Schreibübungen gemacht.

Wir werden durch diese Trümmer in eine stürmische Zeit zurückversetzt. Mit südlicher Leidenschaft standen Katholiken und Donatisten gegen einander; dazu waren noch 429 die arianischen Vandalen nach Afrika gekommen. Bei irgend einem Ausbruch der Volksleidenschaften ist Robba wahrscheinlich ums Leben gekommen. Es zeugt von der Mäßigung, mit der die katholische Kirche den Sieg ausnutzte, den sie seit 442 durch Valentinian III. über die Schismatiker erlangte, daß sie die Grabschrift der Robba unangetastet ließ. In der Vorhalle der Basilika ist das Grab eines katholischen Bischofs entdeckt worden, der „im Glauben und in der Einheit" entschlafen ist. Unter König Hunerich nahm 484 ein Bischof Mensius an einer Konferenz zu Carthago teil. Damit verschwindet Alamiliaria aus der Geschichte. Die meisten Inschriften und ein Säulenkapitell sind von der Gesellschaft, die die Ausgrabungen veranstaltet hat, dem christlichen Museum des Louvre überwiesen worden.

Die altchristlichen Goldgläser.

Die Goldglasproduktion bei den Christen blühte vor allem in der Zeit nach dem Frieden der Kirche. Die Forschung ist darin einig, die Mehrzahl der sogen. Goldgläser dem vierten Jahrhundert n. Chr. zuzuweisen. Es sind zumeist Reste von Gefäßböden von verschiedener Größe (durchschnittlich kaum 10 cm) in Gestalt einer doppelten Glaslage, zwischen welche ein dünnes Goldblättchen mit eingravierter Zeichnung eingelegt ist. Ein farbiges Unterglas erhöht häufig die Wirkung der Radierung, oder es ist auch geradezu Farbe auf das Gold aufgetragen. Weniger häufig enthalten aufbewahrte Reste von Gefäßwänden eine derartige Zeichnung. Perrets Abbildungen haben den durchschimmernden Farbenreiz jener Goldgläser wiederzugeben versucht, aber Pater Garruccis Vetri von 1858 (2. Aufl. 1864), auch in seine große Sammlung „Geschichte der christlichen Kunst" aufgenommen, liefern das noch immer unentbehrliche Corpus für den, welcher diesen eigentümlichen Zweig altchristlicher Kleinkunst kennen lernen oder

ſtudieren will. Ein Hauptvorzug desſelben beſteht darin, eine lebendige Anſchauung vom alltäglichen Leben der römiſchen Chriſten zu vermitteln, da er in das Familienleben einführt wie in die Werkſtätte des Schiffsbaumeiſters, in die Weinſtube des Wirts, in das Geſchäftszimmer des Geldwechslers, und eine Anzahl von Porträtköpfen aufweiſt, deren Realiſtik nichts zu wünſchen übrig läßt, dazu auch manche Schlüſſe auf Kleidung und Haartracht jener Zeit geſtattet. Aber was die nähere Datierung im einzelnen anbelangt, ſo iſt das Studium dieſes Kunſtzweiges leider von den gleichen Schwierigkeiten gedrückt, wie das der übrigen älteſten chriſtlichen Kunſtzweige. Man hat überall, auch angeſichts ſorgfältiger Unterſuchungen, das unbehagliche Gefühl, daß man über Allgemeinheiten in dieſer Beziehung ſelten hinauskommt.

Der neuſte Bearbeiter dieſes Kunſtzweiges, H. Vopel, zur Zeit in Rom, hat im 5. Hefte der Ficker'ſchen Sammlung den Gegenſtand*) mit friſcher Begeiſterung angegriffen und unter umfaſſender Verwertung alles erreichbaren Materials (mit zahlreicher mündlicher und brieflicher Hilfe) verſucht, eine neue chronologiſche Grundlage zu ſchaffen. Doch das Endreſultat ſeiner Bemühungen iſt ein verhältnismäßig beſcheidenes. Als früheſte Darſtellungen „ließen ſich Inſchriften mit Trinkſprüchen und Scenen heidniſch-mythologiſchen Inhalts nachweiſen. Ihnen ſchließen ſich Darſtellungen aus dem profanen Leben an, die ſpäter mit chriſtlichen Symbolen ausgeſtattet werden, und ſchließlich kommen auch ſpezifiſch chriſtliche Stoffe, die vor dem 4. Jahrhundert nur in einem vereinzelten Exemplare eines bibliſchen Bildes nachweisbar ſind, zur Darſtellung. Die überwiegende Mehrzahl der angeführten Gläſer fällt in die Zeit nach der Mitte des 4. Jahrhunderts." Die weitere Grenzbeſtimmung ergiebt ſich ihm durch zwei Stücke, deren eines Münzen mit Abbildungen Marc Aurels und ſeiner Gemahlin aufweiſt, was auf die Wende des 2. zum 3. Jahrhundert führen ſoll, während das andere, vielleicht nicht einmal echt, die Namensinſchrift Kaiſer Juſtinians trägt. Der Zeitraum iſt alſo recht weit geſpannt. Die Frage der Berührung antiker mit chriſtlichen Darſtellungen auf chriſtlichen Kunſterzeugniſſen iſt eine äußerſt ſchwierige. Man mag annehmen, daß in der vorkonſtantiniſchen Zeit manches aus heidniſchen Werkſtätten unbefangen oder aus Not entlehnt wurde, doch läßt ſich auch denken, zumal im Bereich der Kleinkünſte, daß Willkürlichkeiten in der Einfügung heidniſcher Typen in ein chriſtliches Kunſtwerk (zu vergl. die Athene beim Schiffsbau auf dem Glaſe des Daedalius) ſich gerade auch in der nachkonſtantiniſchen Epoche einſtellten. Der Hinweis auf den parallelen Vorgang der Sarkophagplaſtik durfte hier nicht fehlen; der Verfaſſer hält ſich, wie auch ſonſt bemerkbar iſt, zu eng in den Grenzen des von ihm behandelten Kunſtzweiges. Das gereicht ſeiner Arbeit nach der techniſchen Seite hin freilich zum Vorteil. Denn er liefert eine ungemein ſorgfältige Neuaufnahme des Materials, unter ſicherer Beherrſchung der techniſchen Ausdrucksweiſe. Seine Nummernzahl überſteigt die bisherigen Aufzählungen nicht unerheblich; auch ohne die mittelalterlichen und modernen Gold-

*) Die altchriſtlichen Goldgläſer. Ein Beitrag zur altchriſtlichen Kunſt und Kulturgeſchichte. Mit 9 Abbildungen im Text. Freiburg i. B. 1899.

gläser, von denen er mehrere (trotz Garrucci) als echt annehmen möchte, kommen, alle Scherben zusammengerechnet, etwa 500 heraus. „Die Verbindung von Gold und Glas ist dem ganzen Mittelalter geläufig geblieben." Wenigstens haben wir aus dem 10. und 11. Jahrhundert Zeugnisse über Goldglastechnik, und noch im 14. Jahrhundert wird eine solche durch den Traktat Cenninis bezeugt. „Böhmische Gläser des 18. Jahrhunderts zeigen eine der alten verwandte Technik, und in unseren Tagen hat Salviati in Venedig erfolgreiche Versuche zur Nachahmung der altchristlichen Gläser angestellt."

Was ich in jene zu enge Begrenzung der Aufgabe einrechne, ist ferner die Behandlung des nachweisbaren Cyklus der biblischen Darstellungen auf den Goldgläsern. Man wird hier in noch höherem Grade wie sonst mit Zufälligkeiten der Erhaltung rechnen dürfen. Aber soviel läßt sich aus der gemachten Zusammenstellung erkennen, daß unter den häufigsten Sujets der biblischen Darstellungen auch schon innerhalb der Freskenmalerei in den Katakomben die gleichen häufig auftreten. Daß neue Sujets im Verhältnis zu jener überzählig sind, hat die Goldgläserkunst mit anderen späteren Kunstzweigen gemein. Da sich aber nicht bestreiten läßt, daß die Motive der Auswahl im ersteren Falle irgendwie begründet sein müssen, in den späteren Fällen aber offenbar eine Entlehnung, wenn auch zugleich Fortbildung, stattgefunden hat, so war das Verhältnis der Übernahme näher zu begründen, was durch die verschiedenen schon vorhandenen Aufstellungen leicht genug gemacht war. Insbesondere vermißt man eine Erörterung darüber, wie Darstellungen, die in früherer oder der gleichen Zeit ausschließlich sepulkralem Gebrauche dienten, nunmehr auch der öffentlichen Verwendung des Alltagslebens (vgl. die betr. Darstellungen im Hause der heiligen Johannes und Paulus auf dem Caelius) zugeführt werden und welchen Sinn sie hier hatten. Denn darüber herrscht kein Zweifel, daß die Goldgläser, wie wiederum erhärtet wird, als Geschenke an Hochzeits- oder Namenstagen oder aus sonstigen Anlässen gedient haben und in den Kalk der Katakombengänge neben den Grabstellen nur nachträglich eingepreßt wurden. Verf. hält es auch nicht für unmöglich, „daß bei späteren Reparaturen G. in den Kalkbewurf gepreßt worden sind." Doch mag diese gegen de Rossi (der die Zeitgrenze 410 festhielt) erhobene Meinung füglich dem Zweifel überlassen bleiben. Bei dem Sujet vom guten Hirten hätte man gerne eine Auseinandersetzung mit Tertullians Bericht von den Abendmahlskelchen, bei den Petrus-Moses-Darstellungen wenigstens ein Eingehen auf J. Fickers gründliche Erörterung (die Darstellung der Apostel S. 56 f.) gelesen. Die interessante Inschrift οικος ιρη(νη)ς λαβε ευλογια(ν) hätte mindestens eine ausführliche Wiedergabe der de Rossi'schen Erklärung verdient, und eine Auslegung von Formeln wie in nomine Herculis (S. 29), in nomine Laurentii (53 A. 3) gewiß hervorragendes Interesse beansprucht. Wo einmal Herkules neben Athene abgebildet ist, erscheint es mir einfach, in ihnen Sinnbilder der physischen Kraft und der Weisheit dargestellt zu sehen, was dem vorliegenden Zwecke (S. 29 f.), sofern es sich um die Widmung an einen Mann handelt (ich möchte Titi statt Tyche aus Tici vorschlagen), angemessen wäre. Darüber, daß der Verfasser hinsichtlich des Kunstvermögens an verschiedenen

Stücken Beobachtungen feſtſtellt, die im Handumdrehen zu Aufſtellungen hinſichtlich des allgemeinen künſtleriſchen Fortſchritts oder Rückſchritts der jeweiligen Zeitlage verallgemeinert werden, was dann ebenſo wie voreilige Spezialdatierungen leicht zu Zirkelſchlüſſen führt, wird man mit ihm nicht rechten, da derartige Neigungen im ganzen nur vereinzelt auftreten und in der ſonſt überall zu beobachtenden Vorſicht und Gründlichkeit, welche die Arbeit kennzeichnen, ein wohlthuendes Gegengewicht erfahren. Hübſch iſt die Vermutung von der hiſtoriſchen Zuſammengehörigkeit der Namen Damas(us) und Florus (S. 31), ſowie die Feſtſtellung (90 f.), daß auf einem Glaſe mehrere Heilige des Monats Auguſt zuſammen abgebildet ſind, was das Hineinfallen des betr. Familienfeſttages in dieſen Monat beweiſen würde. Die Unterſuchung bietet auf alle Fälle eine ſichere Grundlage zu jeder Weiterarbeit auf dem in ihr behandelten Gebiete. Auch die Beifügung einiger neuer Abbildungen nach photographiſchen Aufnahmen nimmt man dankbar hin. E. Hennecke.

Zwei Landkirchen.

Im nachfolgenden teilen wir unſern Leſern Bild und Beſchreibung von zwei Landkirchen mit, welche in dieſem Monat ihre Weihe erhalten und welche beide, jede in ihrer Art, ein ſchönes Zeugnis und Zeichen ſind, wie die Liebe zu Gottes Wort in unſerer Zeit nicht erſtorben iſt, ſondern freudig und mit Opfern an der Arbeit iſt, Gemeinden, die bisher eines eigenen Gotteshauſes entbehrt haben, ein ſolches zu beſcheren.

Häslach, ein Filial des Pfarrdorfs Walddorf, Dekanats Tübingen, am Rande des Schönbuchs gelegen, hatte bisher keine eigene Kirche, ſondern war auf diejenige des Mutterorts angewieſen. Das Verlangen nach ſolchem Beſitz konnte endlich, nachdem die ſorgfältig geſparte Bauſumme entſprechend angewachſen, in dieſem Jahre geſtillt werden. Während hier eine kleine Bauerngemeinde durch langſame Anſammlung der erforderlichen Mittel endlich an das Ziel ihrer Sehnſucht gelangte, ſo lag die Sache in Unterboihingen anders. Auf der Markung des katholiſchen Ortes hatte ſich hier um die Fabrik „Heinrich Otto u. Söhne“ eine evangeliſche Fabrikbevölkerung angeſiedelt, die mit evangeliſcher Schule und evangeliſchem Gottesdienſt zu verſorgen, Wunſch und Streben des Beſitzers, Fabrikant Robert Otto, war. Ehe das Ziel erreicht war, wurde er in der Blüte des Mannesalters von ſchwerer Krankheit dahingerafft, aber ſeine Witwe, Frau Fabrikant R. Otto, geb. Engels, nahm das Werk ihres verſtorbenen Gatten auf und durfte es zum ſchönen Ziele führen. Evangeliſches Schulhaus, Pfarrhaus und Kirchlein grüßen nun den auf der Bahn von Stuttgart nach Tübingen Reiſenden und ſind beſtimmt, die neu gegründete evangeliſche Kirchengemeinde Unterboihingen um und in ſich zu ſammeln und zu erbauen. Mögen der treuen Fürſorge eines einſichtigen und hochſinnigen Mannes und ſeiner gleichgeſinnten Lebensgefährtin aus dieſer Ausſaat des Glaubens und der Liebe ſchöne Früchte erwachſen.

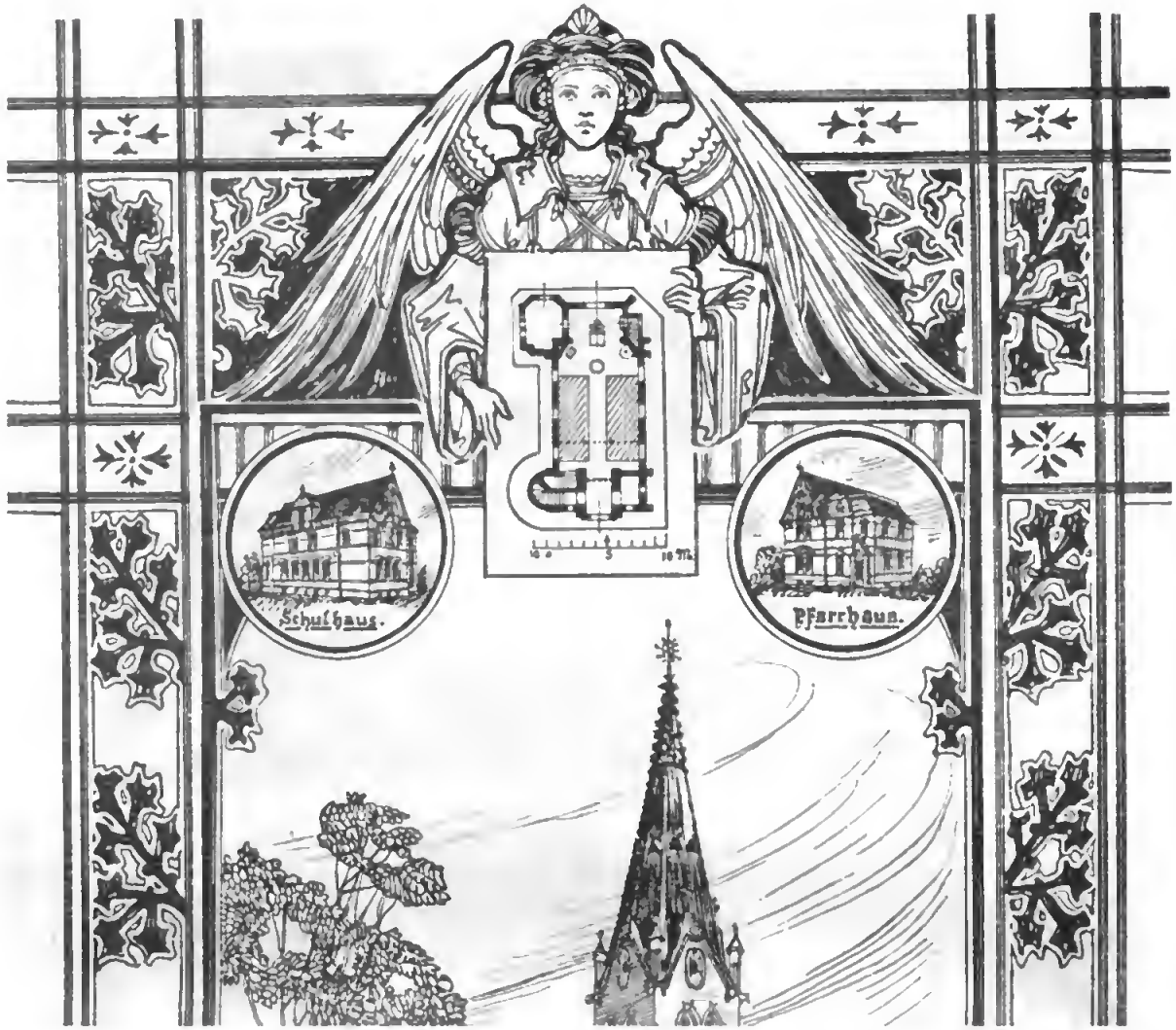
Die beiden Kirchen, erbaut von Baurat Dolmetsch-Stuttgart, sind, ihrem Zwecke gemäß, beide einfach und schlicht, aber in künstlerisch fein durchgebildeten Formen — die in Häslach in romanischem, die in Unterboihingen in gotischem Stil — erbaut. Die letztere zeigt als Grundriß ein einfaches Oblongum mit anschließendem Chor und vorgelegtem Turm, die erstere — etwas größere — zeigt die interessante, für Kirchen solcher Größe besonders wohl geeignete un-

symmetrisch-zweischiffige Anlage mit einseitiger Längsempore. Beide sind in ihrer Art mustergültig und in allen Teilen auch in der Ausführung wohlgelungen.

Die neue Kirche zu Häslach wurde im März 1899 begonnen und im September dieses Jahres fertig gestellt. Das Material der Umfassungsmauern besteht aus weißen Sandsteinen mit Backsteinhintermauerung.

Die Kirche hat die Form einer zweischiffigen Hallenkirche mit Chor, einem Hauptturm und einem Sakristeianbau. Sie ist im frühromanischen Stil erbaut.

Digitized by Google


Schulhaus.
Pfarrhaus.

Programm zur Einweihung

der

Evangel. Kirche

zu

23. Sept. **Unterboihingen** 1900.

Das Hauptschiff ist mit einer gesprengten Holzdecke, das Seitenschiff mit einer horizontalen Holzdecke überdeckt, während über dem Chor sich ein massives verputztes Tonnengewölbe befindet. Der Turm ist 32 m hoch. Auf einer Höhe von 20 m befindet sich ein Umgang, von dem aus man eine schöne Rundsicht, insbesondere auf die schwäbische Alb genießen kann. Auf dieser Höhe findet die massive Konstruktion des Turms ihren Abschluß, es ist hier eine hölzerne, achteckige Pyramide aufgesetzt, die mit Schiefer eingedeckt ist.

Die größte äußere Länge der Kirche beträgt 22,50 m, die Breite 13 m, die lichte Höhe des Hauptschiffs 9,5 m und die lichte Höhe des Seitenschiffs 7,0 m

Drei Portale führen ins Innere, eines davon mit Windfangvorbau, befindet sich in einer Schiffachse, das andere in der Achse des Turms, das letzte bildet den Zugang zur Sakristei.

Zwei Sandsteinsäulen, welche die zur Auflage der Dachstühle dienenden segmentförmigen Arkadenbögen tragen, bilden die Grenze zwischen den beiden Schiffen, auch dienen sie zur Auflage der Seitenschiffempore, welche mit Rücksicht auf Kanzel und Altar steigend angeordnet ist. Die Orgelempore befindet sich auf der dem Chor entgegengesetzten Giebelseite und ist mit der Seitenschiffempore in Verbindung gebracht. Die inneren Wandflächen sind mit einfacher Quadrierung und ornamentalen Malereien versehen, welche mit Amphibolin- und Temperafarben hergestellt sind.

Das Chorgewölbe und der Chorbogen sind mit reicherer Malerei versehen. Es befinden sich an letzterem figürliche Medaillons, welche die Symbole von Glaube, Liebe, Hoffnung und Geduld darstellen. Am Chorgewölbe befindet sich das Lamm auf dem Buch des Lebens mit den sieben Siegeln, umgeben von den Symbolen der vier Evangelisten.

Einen besonderen Schmuck der Kirche bildet ein gemaltes Chorfenster, die Himmelfahrt Christi darstellend, wie auch ein in der Tympanonplatte des Turmportals befindliches Frittgemälde, Engel mit Spruchband, eine Stiftung des Vereins für christliche Kunst in der evangelischen Kirche Württembergs. Kanzelfuß, Taufstein und Altar sind aus Werkstein hergestellt, während die Kanzel in Eichenholz ausgeführt ist. Die Fenster enthalten harmonisch gestimmte Bleiverglasungen, teilweise mit ornamentaler Bemalung verziert. Die Gangböden sind in Terrazzo hergestellt.

Die Kirche liegt etwa einen Meter über dem Niveau der vorüberführenden Straße. Der hiedurch entstehende umzäunte Vorplatz mit Treppenanlage ist in unserer Abbildung unberücksichtigt geblieben. Zu ebener Erde beträgt die Sitzplatzanzahl 223, auf der Empore 89, zusammen 312. Die Baukosten betragen 62 000 Mark.

Die Kirche in Unterboihingen wurde im März 1899 begonnen und im September l. J. fertig gestellt. Als Material wurden Steine von Dopfer in Wasseralfingen in Verbindung mit weißen Sandsteinen gewählt. Die einschiffige Kirche besitzt einen in der Längsachse stehenden Turm, einen Altarraum und einen Sakristeianbau. Sie ist in frühgotischem Stil erbaut. Das Schiff ist mit einer gesprengten Holzdecke überdeckt. Ein stark abgeschrägter Chorbogen trennt den mittelst eines Kreuzgewölbes überspannten Chor vom Schiff. Die Kirche

hat gegenüber dem Chore eine Querempore zur Aufnahme der Orgel, erbaut von Goll in Kirchheim. Als Aufstieg dient ein an den Turm malerisch angebautes, halbrundes, mit einer flachen Steinpyramide abgedecktes Treppentürmchen. Auf dieser Orgelempore befindet sich auch der Zugang zum Turm, welcher eine Höhe von 28 m hat und in welchem drei Glocken hängen, die von der Firma H. Kurtz in Stuttgart gegossen wurden. Die 11 m hohe Holzpyramide des Turmes ist mit grünen Ziegeln in verschiedenen Nüancen in malerischer Mischung eingedeckt. Die größte äußere Länge der Kirche beträgt 18,70 m, die größte Breite 10,5 m und die lichte Höhe des Schiffs 9,5 m.

Durch zwei Portale gelangt man in das Innere der Kirche. Das eine, das Hauptportal, befindet sich in der Längsachse; über demselben steht eine aus Sandstein ausgehauene Christusfigur, Stiftung des Vereins für christliche Kunst in der evangelischen Kirche Württembergs, modelliert und ausgeführt von Carl Lindenberger in Reutlingen. Das andere Portal bildet den Zugang zur Sakristei.

Die inneren Wandflächen sind durch Quadrierung und ornamentale Malereien in der Art mit Amphibolin- und Temperafarben geschmückt, daß die einfache Quadrierung durch vier Ornamentbordüren unterbrochen ist. In diesen Bordüren sind reihenweise von unten nach oben Veilchen, Rosen, Weinreben und Schneeglöckchen verwendet, letztere das Wiedererwachen des Frühlings verkündend (vier Jahreszeiten); es ist ein Bild des Lebens, das sich zonenweise aufrankt und dem als Ziel die Auferstehung winkt. An den Oberteilen der Wände in vier Medaillons die Worte: Glaube, Liebe, Hoffnung, Geduld. Im Chorbogen der Spruch: „Jesus Christus, gestern und heute und derselbe auch in Ewigkeit." Das Chorgewölbe ist in halbrötlichem Tone gehalten und mit Rosenranken bedeckt. Im Chorfenster die Auferstehung Christi mit den Worten: „Der Herr ist wahrhaftig auferstanden," Carton von Kunstmaler Th. Bauerle in Stuttgart, Glasmalerei von Van Treeck in München. An den Wänden des Chores grüne Teppichmalerei aus Granatäpfel- Wein- und Ährenranken und mit Kronen geschmückt, darüber die Inschrift: „Sei getreu bis in den Tod, so will ich dir die Krone des Lebens geben." Die Wand- und Deckenmalereien sind wie in Häslach von Hofdekorationsmaler Wörnle dahier.

Kanzelfuß, Altar und Taufstein sind aus Werkstein hergestellt, beide letztere mit passenden Ornamenten durch Bildhauer Lindenberger geschmückt; die Altarfüllungen zeigen die Wappen von Luther und Melanchthon. Die Kanzel ist aus Eichenholz ausgeführt und die Füllungen derselben sind mit Brustbildern der Apostel Johannes, Petrus und Paulus von Kunstmaler Bauerle bemalt.

Die Fenster enthalten harmonisch gestimmte Bleiverglasungen, teilweise mit ornamentaler Bemalung verziert. Der Boden in Gang und Chor ist aus Terrazzo und derjenige unter der Stuhlung und in der Sakristei aus Terralith hergestellt.

Zu ebener Erde beträgt die Sitzplatzanzahl 114, auf der Empore 26, zusammen 140, die Baukosten belaufen sich auf 53000 Mark.

Am daneben liegenden Schulhaus befindet sich unter einer Giebeldachung eine reiche Komposition des Kunstmalers Bauerle, die „Kindersegnung" darstellend, in Kaseinmalerei ausgeführt, ein wirklich gelungenes Bildwerk.

Über Antependien der Gandersheimer Äbtissin Elisabeth Erneſtine Antonie, geborenen Herzogin von Sachſen-Meiningen, in der Stiftskirche zu Gandersheim.

Von Rektor Dr. F. Brackebuſch in Gandersheim.

Nach faſt tauſendjährigem Beſtehen endete am 10. März 1810 das einſt hochberühmte kaiſerlich freiweltliche Stift Gandersheim mit dem Tode der guten Herzogin Auguſte Dorothee von Braunſchweig, die, eine Schweſter des edlen und ruhmgekrönten Herzogs Karl Wilhelm Ferdinand, die neunundvierzigſte war in der Reihe der Äbtiſſinnen des Stifts. Gegründet, gehegt und gepflegt von erlauchten Fürſten des ſächſiſchen Herzogs- bezw. Kaiſerhauſes, iſt das Stift Gandersheim eine der erſten und bedeutendſten Pflanzſtätten geworden für chriſtliches Weſen, chriſtliche Zucht und Sitte im alten Niederſachſen. Hinter ſeinen von waldgeſchmückten Bergen umſchloſſenen Mauern an den Ufern der Gande hat in enger Zelle Hrotsvit zur Zeit der Ottonen gedichtet und geſungen, haben Fürſten-, ſelbſt Kaiſertöchter Bildung und Geſittung empfangen. In ſeine Pforten hat mehr als ein deutſcher König Einzug gehalten, um mit Äbtiſſin und Konvent an geweihter Stätte zu feiern die hohen Feſte der Chriſtenheit. Aber nicht mit leeren Händen kamen ſie; reiche Schenkungen und wertvolle Privilegien in großer Zahl dankte des Sachſenherzogs Ludolf weitberühmte Stiftung kaiſerlicher Huld. Und mit des alten deutſchen Reiches Herrſchern wetteiferten die Landesherren, Braunſchweigs Herzöge, in der Sorge um das ihrem beſonderen Schutze anvertraute Stift, oft weilend auf ihrem Schloß zu Gandersheim in regem Verkehr mit den gefürſteten Äbtiſſinnen, die dem edlen Welfenſtamme oder verwandten Fürſtenhäuſern entſproſſen.

Sind die Zeiten des Stiftes, in das gegen Ende des 16. Jahrhunderts die Reformation ihren Einzug gehalten, auch längſt dahin, ſo grüßen doch noch heute den frohen Wandersmann, der die liebliche Landſchaft durchſtreift und Einkehr hält in der kleinen braunſchweigiſchen Kreisſtadt Gandersheim, oder den Reiſenden, den das Dampfroß in ſchnellem Fluge vorbeiführt, die einſtigen Zeugen großer Vergangenheit: neben dem herzoglichen Schloſſe vor allem die Abtei, die Reſidenz der gefürſteten Äbtiſſinnen, und die tauſendjährige Stiftskirche S. S. Anastasii et Innocentii mit ihren beiden bleigedeckten Türmen. In dem hehren Gotteshauſe aber ſind — dank der Fürſorge edler Männer — uns erhalten geblieben neben Kunſtarbeiten in Erzguß (wie der fünfarmige Kandelaber) und kunſtvollen Werken der Holzſchnitzkunſt verſchiedener Zeiten (wir nennen außer dem Bilde des fürſtlichen Stifters in ruhender Stellung und mehreren Flügelaltären das Standbild der heiligen Jungfrau, ein Kunſtwerk, das durch den ruhigen, tiefſchmerzlichen Geſichtsausdruck feſſelt), ſowie Mauſoleen und anderen Grabdenkmälern von Äbtiſſinnen und ſonſtigen Stiftsperſonen aus Marmor und anderem Material mancherlei Gegenſtände, die einſt Gaben von Pilgern, Fürſten und Herren, die Gottesdienſte verſchönern halfen, und wie weitberühmte Reliquien große Scharen Andächtiger alljährlich an den ſiebzehn Altären in der Stiftskirche und ihren Kapellen zuſammenführten, namentlich am

Allerheiligentage, an dem im Jahre 853 die Gründung und 28 Jahre ſpäter die feierliche Weihe des erſten Gotteshauſes vollzogen worden. Manche der Reliquien ſind geborgen in kunſtvoll gefertigten Behältern, ſo das Blut des Herrn in einem Bergkriſtall mit ſaſſanidiſcher Arbeit, oder in Hüllen aus wertvollen, kunſtreichen Seidengeweben, die dem Morgenlande entſtammend zurückreichen bis ins 5. Jahrhundert der chriſtlichen Zeitrechnung. Dahin gehören auch koſtbare Handarbeiten der Nonnen bezw. Stiftsdamen für die Gewänder der Geiſtlichen oder den Schmuck von Kanzel, Taufſtein und Altar.

Gern kommt Schreiber dieſer Zeilen, deſſen Aufſicht z. Zt. die jetzt größtenteils in der kürzlich durch Fürſorge der Herzoglich Braunſchweigiſchen Landesregierung feuerſicher eingedeckten und reſtaurierten ehemaligen Kapitelſtube untergebrachten kirchlichen Altertümer anvertraut ſind, der von den Herren Herzoglichem Regierungs- und Baurat Pfeifer zu Braunſchweig und Königlichem Oberkonſiſtorialrat Dr. Merz zu Stuttgart gegebenen Anregung nach und macht — von dem Wunſche beſeelt, einen kleinen Beitrag zur Geſchichte der Paramentik und der Benutzung des bibliſchen Textes in der evangeliſchen Kirche zu geben — den geneigten Leſer näher bekannt mit einer zu dieſer Sammlung gehörigen Serie von Antependien, welche in der Ausſtellung kirchlicher Kunſt- und Ausſtattungsgegenſtände für evangeliſche Kirchen im Altſtadt-Rathauſe zu Braunſchweig vom 21. bis 28. Auguſt 1898 außergewöhnliche Beachtung gefunden haben und von der hochbegabten, kunſtſinnigen, edlen und frommen Äbtiſſin Eliſabeth Erneſtine Antonie, geborenen Herzogin von Sachſen-Meiningen, während ihrer ruhm- und ſegensreichen Stiftsregierung (von 1713 bis 1766) zum großen Teile eigenhändig gefertigt ſind für das ihr beſonders liebe Haus des Herrn, deſſen Gottesdienſte ſie zu verſchönern bemüht war und recht fleißig beſuchte, — wie 72 Folianten, von ihr gehörte und eigenhändig niedergeſchriebene Predigten enthaltend, in der von dieſer Äbtiſſin neu begründeten Stiftsbibliothek noch heute bezeugen, — das Gotteshaus, für das ſie auch außer der „großen Glocke“ u. a. koſtbare Vasa sacra ꝛc. ſtiftete und in deſſen einer Kapelle ſie nun in höchſt kunſtvoll gearbeitetem, reichverziertem Marmorſarkophage ruht.

Im Folgenden ſoll zunächſt ein Überblick über die auf den verſchiedenen Antependien in feinſter Handarbeit zur bildlichen Darſtellung gebrachten bibliſchen Stoffe nebſt den dieſen beigefügten Schriftſtellen gegeben werden.

Antependium I.

Chriſti Erlöſungswerk,

faſt 2,10 m lang und 1,02 m hoch incl. Einfaſſung.

Darſtellung mitten: Das Allerheiligſte. Zwiſchen zwei großen Palmen zur Rechten[1]), wo der Hoheprieſter, und zur Linken[1]), wo Chriſtus am Kreuz, zeigt der geöffnete Vorhang, welcher reich beſtickt iſt mit Cherubim, Blumen ꝛc., den Blick in das Allerheiligſte. In dieſem die Bundeslade mit den Stangen zum Tragen, darauf der Gnadenſtuhl; zu beiden Seiten die großen Cherubgeſtalten, welche auf denſelben blicken und über denſelben je einen ihrer Flügel

[1]) Rechts und links bedeutet: rechts bezw. links dem Bilde.

ausbreiten. An den drei Wänden herum Schnitzwerk von Cherubim, Palmen und Blumenwerk, alles wie die beiden großen Cherubim und der Gnadenstuhl ꝛc. mit Gold überzogen. [Cf. 2. Mos. 25 ff. und 1. Kön. 6.]

Darüber: Zum neuen und lebendigen Weg, durch den Vorhang, das ist durch sein Fleisch. Ebr. c. 10, v. 20.

Darunter: Durch die Erlösung, so durch Christum Jesum geschehen ist, welchen Gott hat vorgestelt zu ein Gnadenstul durch den Glauben. Röm. 3, v. 24. 25.

Rechts daneben, unter Baldachin: Hoherprieſter am großen Verſöhnungstage in vollem hoheprieſterlichem, reichverziertem Ornat, mit losgelöſtem Bruſtſchild, goldenen Glöckchen, welche mit Granaten abwechſeln, am Gewande, Kopfbedeckung mit קדש ליהוה [= Kodesch Lejahweh], in der Linken Schale tragend.

Darüber: Solche Versöhnung soll jährlich einmahl geschehen. E(xod.) 30 (v. 10).

Darunter: Nicht ohne Blut. Ebr. 9, v. 7.

Links neben dem Allerheiligſten, unter baldachinartigem Vorhange: Chriſtus am Kreuz, oben über demſelben die Überſchrift auf Hebräiſch, Griechiſch und Lateiniſch. Das Blut des Herrn fließt aus den Wundenmalen. Zur Linken des Kreuzes ſteht Gefäß mit Eſſig, auf darangelehnter Stange ſteckt der Schwamm; zur Rechten liegen Würfel, und ſeitwärts ſteht an die Palme gelehnt der Speer.

Darüber: Er ist durch sein eigen Blvt einmal in das Heilige eingegangen. Ebr. 9 (v. 12).

Darunter: Durch das Blvt des ewigen Testament. Ebr. 13, v. 20.

Darſtellung rechts: Simſon mit zwei eiſenbeſchlagenen Thürflügeln auf Rücken. [Cf. Richter 16, V. 3.]

Darüber: Du hast das Gefängnüs gefangen geführt. Ps. 68, v. 19. (Text verändert nach Ephes. 4, v. 8.)

Darunter: Ich habe die Schlüssel der Hölle und des Tods. Apoc. 1, v. 18.

Darſtellung links: Simſon, den Löwen tötend. [Cf. Richter 14, V. 5. 6.]

Darüber: Wer wil sich wieder ihn auflehnen. Gen. 49, v. 9.

Darunter: Es hat überwunden der Löwe vom Stamm Juda. Apoc. 5, v. 5.

Darſtellung oben über dem Allerheiligſten: Simſon (dieſelbe herkuliſche Geſtalt, wie bei den beiden vorhergehend erwähnten Darſtellungen), des Augenlichtes beraubt, reißt die Säulen ein. [Cf. Richter 16, V. 29. 30.]

Darüber: Tod ich wil dir ein Gift seyn. Hos. 13, v. 14.

Darunter: Hat sie Schau getragen öffentlich und einen Triumph aus ihnen gemacht durch sich selbst. Coll. 2, v. 15.

Darſtellung unten unter dem Allerheiligſten: Jona. Im Meer, worin rote Korallen ꝛc., ein großer Fiſch mit weitgeöffnetem Rachen, in welchem die Zähne ſichtbar; ausgeſpieen liegt am Lande Prophet Jona. [Cf. Matth. 12, V. 39. 40.]

Darüber: Du wirst nicht zvgeben das dein Heiliger verwese. Ps. 16 (v. 10).

Darunter: Ich war todt und sihe ich lebe von Ewigkeit zu Ewigkeit. Apoc. 1, v. 18.

Antependium II.

Vom heiligen Abendmahl,

0,63 m lang und 1,11 m hoch incl. Einfassung.

Darstellung mitten: Abraham und Melchisedeck. Rechts steht Abraham in kriegerischer Rüstung (Helm auf Haupt, das kurze Schwert an der linken Seite, in kurzem Gewande), links Melchisedeck, in priesterlicher Kopfbedeckung, mit Kanne in der Linken. Melchisedeck reicht Abraham mit der Rechten Brot, welches Abraham mit der Linken nimmt, während er die Rechte segnend erhebt. Zwischen beiden steht eine Kanne am Boden.

Über der Darstellung ein Baldachin, unter derselben ein reichverzierter Teppich.

Darüber: Melchisedech der König von Salem trvg Brod und Wein herfür. Gen. XIV, v. 18.

Darstellung rechts: Schale mit zwei Henkeln (Patene), darin Brot, auf Tisch, welcher mit Decke belegt ist.

Darüber: Er gab ihnen Himmel Brod. Ps. 78 (v. 24).

Darunter: Ich bin das Brod des Lebens. Joh. 6 (v. 35 oder v. 48).

Darstellung links: Weinstock auf grünem Boden.

Darüber: Ich bin der rechte Weinstock. (Joh. 15, v. 1.)

Darunter: Wen da dürstet der komme. Joh. 7 (v. 37).

Darstellung mitten unten: Tisch mit Schaubroten in zwei Schüsseln (?).

Darüber: Die niemand essen durfte ohne die Priester. Luc. (6, v. 4).

Darunter: Er hat uns zv Königen und Priestern gemacht. Apoc. 1, v. 6.

Antependium III.

Versöhnungsopfer Christi,

0,60 m lang und 1,11 m hoch incl. Einfassung.

Darstellung mitten: Opferung Isaacs. Abraham steht vor dem Altar, auf dessen Holze Isaac gebunden liegt; Abraham hält den Knaben mit der Linken, hat das gezückte Messer in der hocherhobenen Rechten und blickt auf zu dem Engel des Herrn, welcher heranschwebt. Links Kanne, rechts u. a. Mütze mit goldenen Troddeln [auf abgelegtem Gewand?]. Über der Darstellung ein Baldachin, unter derselben ein reichverzierter Teppich, ganz wie bei Antependium II.

Darüber: Nim Isaac deinen einigen Sohn den du lieb hast und opfre ihn zum Brandopfer. Gen. XXII. v. 2.

Darstellung rechts: Hoherpriester, mit Schild Urim und Thummim auf Brust und der hoheprieſterlichen Kopfbedeckung, legt die Rechte auf den Kopf eines vor ihm stehenden weißen Ziegen-Bockes.

Darüber: Das d'(er) Bock ihre Sünde trage. (3. Mos. 16, v. 22.)

Darunter: D'(er) H.(err) warf unser aller Sünd auf ihn. (Jes. 53, v. 6.)

Darstellung links: Lamm Gottes, umgeben vom Strahlenkranz, auf Erdkugel stehend.

Darüber: Wo ist das Schaf zum Brandopfer. (1. Mos. 22, v. 7.)

Darunter: Das ist Christ'(us) vor uns geopfert. (1. Cor. 5, v. 7.)

Darſtellung mitten unten: Chriſtus, in beflecktem Gewande, in einer Kelter ſtehend. Vorn Ausfluß der Kelter. [Cf. Offenb. 19, V. 15.]

Darüber: Warum iſt dein Gewand ſo rotfarb. Jes. 63 (v. 2).

Darunter: Mir haſt du Arbeit gemacht in deinen Sünden. Jes. 43 (v. 24).

Antependium [*]) IV.

Seligpreiſungen,

2,60 m lang und 0,84 m hoch incl. Einfaſſung.

Darſtellung mitten oben: Unter reichverzierter Krone ein ſenkrecht geſpaltener Schild in Schwarz und Gold als Wappen der Abtei Gandersheim.

Darunter befindet ſich die Darſtellung zu Matth. 5, V. 9 (g); rechts vom Abteiwappen ſieht man neben einander diejenigen zu Matth. 5, V. 5 (c) und V. 3 (a), unter dieſen aber die zu Matth. 5, V. 6 (d) und V. 4 (b), während ſich links vom Abteiwappen neben einander die Darſtellungen zu Matth. 5, V. 7 (e) und V. 8 (f) und unter ihnen ſolche zu Matth. 5, V. 10 (h) reſp. V. 11 und 12 (i) befinden.

a) Ein ſchwebender Engel reicht einem halbentblößt in flehender Stellung am Boden daſitzenden Weibe ein weißes Gewand.

Darüber: Seelig ſind die da geiſtlich arm ſind.

Darunter: Denn das Himmelreich iſt ihr.

b) Ein gebeugt über einem Kreuze ſtehendes und weinendes Weib. Darüber ſchwebt ein Engel, welcher die Rechte wie ſegnend ihr entgegenſtreckt und mit der Linken zum Himmel emporweiſt.

Darüber: Seelig ſind die da Leide tragen.

Darunter: Dann ſie ſollen getröſtet werden.

c) Ein Menſch ſitzend in hilfeſuchender Stellung; zu ſeinen Füßen liegt auf dem Boden ein Schwert; über ihm erſcheint ein Engel, der in der Linken einen grünen (Öl-) Zweig hat, während ſeine Rechte ausgeſtreckt auf das Erdreich hinweiſt.

Darüber: Seelig ſind die Sanftmüthigen.

Darunter: Denn ſie werden das Erdreich beſitzen.

d) Ein ſchwebender Engel giebt einem Durſtenden, der halbentblößt iſt und auf ſteinigem Boden ſteht, aus einer Kanne zu trinken; der Menſch faßt mit beiden Händen an die ſeine Lippen berührende Kanne.

Darüber: Seelig ſind die da hüngert u. dürſtet nach der Gerechtigkeit.

Darunter: Dann ſie ſollen ſatt werden. (Fortſetzung folgt.)

---

[*]) Diente mutmaßlich als Schmuck für den Stand der Fürſtin-Äbtiſſin.

Inhalt: Eine donatiſtiſche Baſilika. Von Dr. W. Lüdtke. — Die altchriſtlichen Goldgläſer. Von E. Hennecke. — Zwei Landkirchen. Mit zwei Abbildungen. — Über Antependien der Gandersheimer Äbtiſſin Eliſabeth Erneſtine Antonie, geborenen Herzogin von Sachſen-Meiningen, in der Stiftskirche zu Gandersheim. Von Rektor Dr. F. Brackebuſch in Gandersheim.

Verantwortliche Redaktion: Oberkonſiſtorialrat Dr. **Johs. Merz** in Stuttgart.
Druck und Verlag von **J. F. Steinkopf** in Stuttgart.

Digitized by Google

Oktober 1900. Zweiundvierzigster Jahrgang. Nr. 10.

für Kirche, Schule und Haus.

Herausgegeben von

Dr. Johannes Merz,

Oberkonsistorialrat in Stuttgart.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

Eindrücke von der Pariser Weltausstellung.

Eine „Weltschau" wollte sein und war auch die Pariser Weltausstellung insbesondere auf dem Gebiet der Kunst und des Kunstgewerbes. Sie war dies namentlich auch dadurch, daß sie für das französische Kunstgewerbe eine retrospektive Ausstellung von dessen Anfängen an durch alle Jahrhunderte und Stilepochen, für die französische Malerei und Plastik eine „Centennale", eine rückschauende Vorführung der Meisterwerke aus dem 19. Jahrhundert enthielt, woneben noch auf dem Gebiet des Kunstgewerbes eine lange Reihe interessanter historischer Sonderausstellungen herging, die die Entwicklung einzelner Gebiete desselben z. B. der Tapetenfabrikation, der Teppichweberei vor Augen führte. Nicht nur also, daß alle produktiven Nationen auf diesem Gebiet in Wettbewerb getreten waren, es war auch Gelegenheit geboten, die Leistungen der Gegenwart mit denen der Vergangenheit zu vergleichen. Eines trat vor allem in die Er-

ſcheinung: Das Hauptgebiet des Ringens und Strebens iſt in der unmittelbaren Gegenwart nicht das der hohen Kunſt, der Malerei oder der Architektur, ſondern das des *Kunſtgewerbes*. Auf dieſem Gebiet iſt mit dem *Prinzip des 19. Jahrhunderts*, das wir kurz als *Rückkehr zu den hiſtoriſchen Stilen* bezeichnen können, von den ſtrebenden Nationen gebrochen. Zwar mit ſtarkem und deutlichem Unterſchied der einzelnen Nationen: am freieſten iſt den hiſtoriſchen Stilen gegenüber das Verhalten der Angelſachſen, gebundener dasjenige der romaniſchen Völker. Die Italiener beharren im weſentlichen in ſtrikter Nachahmung der alten Muſter, die Franzoſen fahren fort, ihre ſpezifiſch nationalen Stilarten, die zugleich die großen Epochen ihres Volkstums bezeichnen: Louis XIV, Louis XVI, Empire zu pflegen, vor allem auf dem Gebiet des Möbels. Doch hält daneben die moderne Richtung ſiegreich ihren Einzug, charakteriſtiſcher Weiſe vor allem auf dem Gebiet des Gold- und Silberſchmuckes. Hier hat die neue Richtung vollſtändig geſiegt. Die moderne Franzöſin liebt es, wie es ſcheint, an ihrer Perſon die Anpaſſung an den in den neuen Schmuckformen zum Ausdruck kommenden neuen Geiſt auszuſprechen, und daneben in der Geſtaltung der Umgebung, der Zimmerausſtattung den Zuſammenhang mit dem nationalen Geiſt der Vergangenheit, der ja zugleich eine Macht der Gegenwart iſt, zu wahren. England war auf der Ausſtellung nur ſpärlich und, wie Eingeweihte ſagen, mangelhaft vertreten. Man konnte auf den Gedanken kommen, die Hauptausſtellung Englands finde im Jahr 1900 nicht in Paris ſondern in Südafrika ſtatt. Was aber zu ſehen war, zeigte den geſchloſſen-nationalen, „inſularen" Charakter, der es verrät, daß die neuen Formen dort zu Hauſe, aus den Bedürfniſſen des engliſchen Lebens ebenſo wie aus dem engliſchen Empfinden hervorgegangen ſind. Charakteriſtiſcherweiſe heißt ja auch der neue Stil im Kunſtgewerbe in Frankreich le style anglo-saxon. Bedeutend und lebenskräftig wirkte ſodann in hohem Maß die Vorführung amerikaniſchen Kunſtgewerbes. Das Unterſcheidende gegenüber dem neuen Stil in Deutſchland kommt beſonders darin zum Ausdruck, daß in Deutſchland „die Moderne" ſich gegen das Klaſſiſche (Antike, Renaiſſance) ſchroff ablehnend verhält, höchſtens bei nordiſchen Stilformen in die Schule geht und im übrigen nach einer neuen Geſtaltung der Formen allein im Anſchluß an die Natur, oder vielmehr in Umbildung derſelben ſtrebt, das amerikaniſche Kunſtgewerbe dagegen keinen ſolchen „Haß" gegen das Klaſſiſche kennt, vielmehr die klaſſiſchen Formen ganz ebenſo wie diejenigen der Natur als Subſtrat ſeiner Neubildungen behandelt; ſie ſind ihm auch eine Art Natur, er ſchaut in ihnen wie in den Naturformen das organiſche Leben, das es ohne Vorurteil, freilich auch ohne „klaſſiſches Stilgefühl" zum Ausdruck deſſen, was ihm vorſchwebt, benützt. Es entſteht ſo manches, was barbariſch wirkt — aber ſind das nicht auch z. B. die Anfänge des romaniſchen Stils gegenüber der Antike? Es will uns aber ſcheinen, daß dadurch der Eindruck der *Willkür* vermieden wird, der manchen Produkten des deutſchen Kunſtgewerbes anhaftet, weil ſie etwas abſolut Neues, noch nie dageweſenes darſtellen ſollen, und der ſie ſo unerfreulich macht. Die deutſchen Arbeiten in Paris machten übrigens meiſt nicht dieſen Eindruck. Es herrſchte Maß und ſorgfältige Auswahl; man ſpürte,

Deutschland betrachtete die Repräsentation auf der Pariser Ausstellung nicht als ein Geschäft, wie andere Nationen, sondern als eine öffentliche Angelegenheit, möchte man sagen. Viel ist zum Lob dieser deutschen Ausstellung geschrieben worden und mit Recht. Der Fortschritt gegen das Jahr 1876, in welchem auf der Münchner Ausstellung dem deutschen Gewerbe das Auge zuerst dafür aufging, in welch elender Abhängigkeit es sich von schlechten französischen Mustern befand, ist ungeheuer. Damals suchte man die Rettung im Anschluß an „unserer Väter Werk", besonders die deutsche Renaissance. Heute haben wir die Moderne. Die Erneuerung hat sich vollzogen in Anlehnung nicht an die alten deutschen, sondern an die angelsächsischen Vorbilder. Das ist unbestreitbar, durch die Pariser Ausstellung jedermann vor Augen gerückt, der neue Stil ist nicht ursprünglich deutsch, nicht auf reichsdeutschem Boden gewachsen, so wenig wie seiner Zeit die Gotik; er ist deshalb auch noch nicht eigentlich populär. Er bedeutet den Anschluß an die Kunst- und Kulturgemeinschaft der angelsächsischen Rasse. Sofern darin zugleich eine Abwendung von den auf romanischem Boden gewachsenen Kunstidealen der Renaissance, des Barock und Rococco liegt, hat dieser Anschluß etwas Natürliches, Zukunftsreiches und man versteht, wie die gesamte Kunstjugend mit Enthusiasmus denselben mitmacht. In dieser frischen Begeisterung liegt auch eine der Bedingungen dafür vor, daß dieser Anschluß sich in selbständiger Weise vollzieht. „Münchner Kunstgewerbe" ist doch in der That eine selbständige Größe geworden; deutlich unterschieden von der modernen Richtung in Hamburg oder in Wien. Aber freilich in manchem Stück wird man noch nicht den Eindruck los, daß die deutsche „Moderne" in fremden Schuhen geht. — Am überraschendsten waren vielleicht die Arbeiten der Kopenhagener Porzellanfabrik, die für das Porzellan eine ganz neue dekorative Behandlung entdeckt und im Anschluß an japanische Vorbilder einen neuen und eigenartigen Naturalismus entwickelt hat, in dem sich amerikanische Ursprünglichkeit und französische Eleganz die Hand reichen. Überaus lehrreich ist hiebei besonders, in welchem Maß der Anschluß an die historischen Stilarten verlassen und dabei doch der Eindruck vollkommener Eleganz gewahrt werden kann. Im übrigen scheint sich uns in diesem neuen Porzellanstil mehr die Anpassungsfähigkeit des dänischen Nationalcharakters als eine starke nationale Eigenart auszusprechen, wie dies letztere bei den englischen, amerikanischen und in steigendem Maße bei den deutschen Arbeiten der Fall ist.

In anderer Weise lehrreich und bedeutend ist die Malereiausstellung, die Paris in diesem Sommer bietet. Ihr Glanzstück und Mittelpunkt ist die Centennale der französischen Malerei. Hier war es dem Beschauer möglich, sich über die Entwicklung der französischen Malerei im 19. Jahrhundert etwa ebenso zu unterrichten wie in der alten Münchner Pinakothek über die Entwicklung der holländischen Malerei. Die Vorführung war nicht erschöpfend, die Werke zum kleineren Teil ersten Ranges, aber die ganze Reihe der französischen Hauptmeister breitete sich vor dem Blicke aus, und das Resultat war, um es kurz zu sagen, daß man es hier mit einer Gesamtentwicklung von so strengem Zusammenhang und solcher Einheitlichkeit der Ziele zu thun hat, wie bei der

italienischen Malerei des 15., der holländischen des 17. Jahrhunderts. Was solche Übersicht einem deutschen Besucher, der nicht regelmäßig die französischen Kunstausstellungen sieht, bedeuten will, mag man daran ermessen, daß mit Ausnahme der Berliner Nationalgallerie die Museen in Deutschland keine Werke der führenden französischen Meister enthalten und daß deren auch der Louvre nur wenige bietet, die nicht genügen, den inneren Zusammenhang der Entwicklung erkennen zu lassen, während das Luxemburg-Museum ähnlich der Berliner Nationalgallerie in ihrer früheren Anordnung eher irreführend als orientierend wirkt, weil in ihm die Lieblinge des großen Publikums die Erzeugnisse der führenden Meister in den Hintergrund drängen. Zu bedauern bleibt freilich, daß die Centennale solche Bilder nicht wieder enthielt, die schon 1889 vorgeführt worden waren — es war das vom Standpunkt der beabsichtigten Jahrhundertschau auch gar nicht konsequent — und daß der Katalog das Entstehungsjahr der einzelnen Bilder nicht angab. Dies letztere erst hätte es ermöglicht, von dem geschichtlichen Verlauf im Einzelnen sich ein genaueres Bild zu machen. Der innere Zusammenhang im Großen trat aber überwältigend hervor. Es ist eine gemeinsame malerische Anschauung, welche all diese verschiedenen Richtungen und Individualitäten umschließt, sich in ihnen sehr verschieden bricht und weiterentwickelt, etwa wie in der venezianischen, in der klassischen spanischen Malerei. Das Licht, in welchem wir die Gegenstände sehen, welches die Lokalfarben derselben gleichsam aufweckt und für uns sichtbar macht, kann sehr verschiedener Art, d. h. verschiedenen Ursprungs sein. Da ist — außer dem direkten Sonnenlicht — vor allem das zerstreute allgemeine Tageslicht, das die Lokalfarben am wenigsten verändert, sie in ihrem spezifischen Farbcharakter am meisten den Spektralfarben ähnlich erscheinen läßt. In diesem Licht hat z. B. Raffael seine Gestalten gemalt. Nun wirkt aber neben der Sonne selbst das helle Himmelsgewölbe, d. h. die den Raum erfüllende Luft als Lichtquelle, davon bei dunstiger Atmosphäre warm oder kalt nüancierte Strahlen sich mit der allgemeinen Tagesbeleuchtung, dem indirekten Sonnenlicht mischen und dessen Charakter verändern. Denn die vom Himmelsgewölbe ausgehenden Strahlen sind Reflexlicht d. h. sie sind von einer Fläche zurückgeworfen, während das direkte und indirekte Sonnenlicht ja von einem leuchtenden Körper ausgeht. Reflexlicht nun wirkt ganz anders als sonstiges Licht, wie man sich an jeder spiegelnden Fläche überzeugen kann, seine Strahlen laufen parallel und lassen daher das Relief des Körpers, auf den sie fallen, viel weniger hervortreten. Daher der „breite Farbenauftrag" all der Maler, wie z. B. der Venezianer, welche die Gegenstände nicht bloß im gewöhnlichen Tageslicht, sondern zugleich im Reflexlicht des Luftraums sehen und darstellen. Nun giebt es aber noch eine Fläche, welche, wenn sie genügend hell ist, Reflexlicht erzeugen und dem allgemeinen Tageslicht, in welchem die Gegenstände erscheinen, beimischen kann; dies ist der Boden. Das Reflexlicht, das von ihm ausgeht, von unten kommt, bildet den gemeinsamen Besitz der französischen Malerei des 19. Jahrhunderts, mit dem sie in all ihren Gliedern gewuchert hat. Dies Reflexlicht von unten hat schon David, es findet sich in der feinsten und ausgesprochensten Weise bei Ingres, bei Chassériau und schließlich

bei Puvis de Chavannes; von ihm geht aber ebenso Corot und die gesamte Payſage intime und nicht minder Manet und der Pleinairismus aus. Der Blick für dieſe beſondere Feinheit der Beleuchtung bildet das maleriſche Erbe, die „Tradition", welche Frankreich aus dem 18. Jahrhundert überkommt,*) während die deutſche Kunſt des 17. und 18. Jahrhunderts ſie gar nicht kennt und für die deutſche Malerei am Anfang des 19. Jahrhunderts dieſe Tradition deshalb auch nicht „abreißen" konnte. Dieſes Reflexlicht von unten hat auch die engliſche Landſchafterſchule, vor allem Conſtable und Bonington, von welchen Theodor Rouſſeau ſeine Anregung empfing — aber lange vorher, ehe das geſchah, hat es auch Corot, der — das iſt eines der merkwürdigſten Ergebniſſe der Centennale — offenbar ſelbſtändig auf dieſer Grundlage eine neue Auffaſſung der Landſchaft vertritt. Es zeigt ſich dies in den kleinen, äußerlich wenig anſehnlichen Veduten, die er während ſeines römiſchen Aufenthalts in den zwanziger Jahren gemalt hat. Dieſelben haben ſchon ganz den einheitlich-lichten Ton des ganzen Bildraums, der auch für ſeine ſpätere Zeit charakteriſtiſch bleibt (wie z. B. das feine Bildchen „Kathedrale von Chartres" auf der Centennale beweiſt) und der einer Beleuchtung abgeſehen iſt, bei der das von unten kommende Reflexlicht den ganzen Lichtraum durchdringt. Das feine Gefühl für dieſe Beleuchtungsart iſt die neue und eigentümliche „Raumanſchauung", welche die franzöſiſche Landſchaftsmalerei des 19. Jahrhunderts konſtituiert.

Wie ſich Millet und Courbet jeder auf ſeine Weiſe zu ſouveräner Beherrſchung desſelben Kunſtmittels durchgerungen haben, war auf der Centennale in einer Reihe von Anfangsbildern beider Meiſter höchſt inſtruktiv zu ſehen. Millet ſteht dem deutſchen Empfinden näher. Die großartige Urkraft, die er in ſeine wie einſame Findlingsblöcke in der Landſchaft ſtehenden Bauerngeſtalten legt, mutet uns ganz germaniſch an, auch die Art, wie er dabei die Gemütsſeite pflegt und ſeine Gegenſtände nie aus den Kreiſen der Halbwelt holt, hat für uns etwas Sympathiſches.**) Intereſſant war nun in dieſer Hinſicht ein Bild Millets, (eine Bäuerin kühlt durch Blaſen den Löffel voll Brei ab, den ſie ihrem auf ihrem Schoße liegenden Kind zu reichen im Begriff iſt) welches unwillkürlich an Jordaens gemahnt, den Maler, welcher am derbſten das „germaniſche" Element im Kreis der vlämiſchen Kunſt zum Ausdruck gebracht hat. Intereſſant war auch zu ſehen, wie lange ſich Millet auf völlig andern Pfaden bewegt hat; wer nur dieſe früheren Millets ſieht, würde dem Maler in keiner Weiſe das Zeug zu der Leiſtung ſeines ſpäteren Lebens zutrauen. Und da ſtehen ſie auf einmal vor uns, dieſe großgeſehenen Geſtalten, im letzten Strahl des Tageslichtes, während ſchon die Dämmerung herabſinkt („Die Heimkehr vom Feld", „l'homme à la veste" = der Bauer, der nach gethaner Arbeit ſein Kamiſol

*) Es findet ſich z. B. bei Watteau, entdeckt haben es ohne Zweifel die Niederländer, vgl. z. B. Pieter de Hooch, Jan Vermeer van Delft, Adrian van de Velde, Jan van Goijen, Jan Hackaert u. ſ. w.

**) Ein Paſtell Millets auf der Centennale: „Das kranke Kind" (die Mutter reicht dem auf ihrem Schoße liegenden kleinen Patienten die Nahrung, während der Vater am Thürpfoſten lehnend bekümmert zuſieht) zeigt geradezu Richter'ſche Innigkeit.

anzieht, „Feierabend" würden wir das Bild benennen), die Millet auf der Höhe seiner Kunst zeigen, wie wir sie im Christlichen Kunstblatt 1895 Seite 19 ff. geschildert haben. Worin besteht nun der Fortschritt Millets (und parallel, nur mit verschiedenem Charakter Courbets) gegenüber Corot, aber auch Bonington und Constable? Bei Millet und Courbet ist der von unten kommende Reflex deutlich charakterisiert als nicht vom Boden, sondern von der unteren Luftschicht ausgehend, indem er nicht einfach einen warmen oder kalten Reflexton der übrigen Beleuchtung beimischt, sondern selbst schon gebrochen ist, wodurch es deutlich wird, daß er durch ein Medium (die Luft) hindurchgegangen (bei Millet findet die Brechung ins Warme, bei Courbet ins Kalte statt). Dadurch entsteht der eigenartige, so großartig und monumental wirkende Effekt, daß auf der einen Seite die Figuren dadurch, daß sie gegen das Licht stehen und sich so von beleuchtetem Grunde abheben, aus der umgebenden Welt herausgehoben sind und doch in ihrem eigenen Milieu erscheinen, ihre eigene Welt in dem nur an ihnen erscheinenden unteren Luftreflex mit sich führen.

(Fortsetzung folgt.)

Über Antependien der Gandersheimer Äbtissin Elisabeth Ernestine Antonie, geborenen Herzogin von Sachsen-Meiningen, in der Stiftskirche zu Gandersheim.

Von Rektor Dr. F. Brackebusch in Gandersheim. (Fortsetzung.)

e) Am Boden sitzend ein Mensch (mit christusähnlichem Kopf). Seine Rechte, welche einem Kinde Brot zum Munde führt, wird von beiden Händen des Kindes erfaßt, während ein andres kleines Kind, das hilfeflehend auf der andern Seite steht, mit beiden Händen die Linke zu sich zieht. Darüber ein Engel in segnender Stellung.

Darüber: Seelig sind die Barmhertzigen.

Darunter: Denn sie werden Barmhertzigkeit erlangen.

f) Eine sitzende Frauengestalt, die einen blühenden Lilienzweig in der Linken trägt, blickt, die Rechte erhoben, in die Sonnenstrahlen.

Darüber: Seelig sind die reines Hertzens sind.

Darunter: Denn sie werden Gott schauen.

g) Drei Personen, mit friedlichen Gesichtern, auf Wolken schwebend. Die beiden rechts mit Palmenzweigen in den Händen; die dritte, welche die Gesichtszüge der Äbtissin Elisabeth Ernestine Antonie hat, trägt einen Ölzweig in der linken Hand, sowie einen ebensolchen Kranz auf dem Haupt. Über der Gruppe schwebt ein Engel; auf dem von ihm mit beiden Händen gehaltenen blauen Bande stehen in silbernen Buchstaben die Worte: Filii Dei.

Darunter: Seelig sind die Friedfertigen. Denn sie werden Gottes Kinder heissen.

h) Ein wandernder Jünger mit einem Stabe in der Hand wird von zwei Verfolgern mit Steinen geworfen. Ein herabschwebender Engel, ein Kreuz in der Linken, umfaßt ihn schützend und schirmend mit der Rechten.

Digitized by Google

Darüber: Seelig sind die um Gerechtigkeit willen verfolget werden.

Darunter: Denn das Himmelreich ist ihr.

i) Vor einem Christen (? vielleicht Christus selbst; die Stellung mehr die eines Segnenden), der auf einen Schild mit dem Monogramm Christi ☧ (bestehend aus X, gekreuzt durch P) blickt, zwei Menschen, von welchen der eine eine Keule schwingt, der andere eine Schlange in der Hand hat. Ein über dem Christen schwebender Engel winkt mit einem Palmenzweig in der Rechten und einer Krone in der Linken.

Darüber: Seelig seid ihr wenn euch die Menschen um meinetwillen schmähen u. verfolgen.

Darunter: Seid frölich und getrost es soll euch im Himmel wohl belohnet werden.

Antependium V.

Sieg der Kirche,

2,18 m lang und 0,98 m hoch incl. Einfassung.

Das Antependium setzt sich zusammen aus einer größeren mittleren Abteilung von 0,94 m Länge und zwei seitlichen von je 0,62 m Länge. Die drei Abteilungen sind von einander geschieden durch senkrecht gesetzte Streifen silberbestickter, blauer Sammtkante, welche nach links und rechts mit Silberborde abschließen.

Mittlere Abteilung.

Darstellung mitten: Gesicht des Johannes. [Cf. Offenb. 1.] Christus, den Kittel umgürtet mit goldenem Gürtel, inmitten der sieben goldenen Leuchter; aus seinem Munde kommt das zweischneidige Schwert; um seine Rechte sieben Sterne.

Darunter: Ich bin das A und das O der Erste und der Letzte. Apoc. 1, v. 11.

Darstellung rechts, etwas tiefer als die Darstellung mitten: Der von dem Weibe mit der Sternenkrone [siehe Abteilung links!] geborene Sohn. [Cf. Offenb. 12, V. 5, und 2, V. 27.]

Ein Mann in herrschender Stellung, in der Linken eine eiserne Rute tragend; rechts von ihm wolkenartiges Gebilde mit dem Monogramm Christi ☧ darin.

Darüber: Du solt sie mit deinen eisern Zepter zuschlagē(n). (Psalm 2, v. 9.)

Darunter: Es sind die Reich der Welt unsers Herrn u. seines Christ'(us) worden. Apoc. 11 (v. 15).

Darstellung links, etwas tiefer als die Darstellung mitten: Engel, stehend auf Meer und Erde, im Wolkenkleide, die Rechte schwörend gen Himmel erhoben. [Cf. Offenb. 10, V. 5.]

Darüber: Alles hast du unter seine Füsse gethan. Ps. 8 (v. 7).

Darunter: Mir ist gegeben alle Gewalt im Himmel und auf Erden. Matth. 28 (v. 18).

Digitized by Google

Darſtellung unten: Geſicht des Heſekiel. [Cf. Heſekiel 1.]

Die vier geflügelten Tiere mit dem vierfachen Angeſicht von Menſch und Löwe (rechts dem Bilde), von Ochs und Adler (links dem Bilde), und dazwiſchen das Rad, anzuſehen wie vier Räder.

Darüber: Ihre Schnur gehet aus in alle Land. Ps. 19, v. 5.

Darunter: Himmel und Erde werden vergehen aber meine Wort vergehen nicht. (Luc. 21, v. 33.)

Abteilung rechts.

Darſtellung mitten: Erzengel Michael, den Drachen tötend.

Darüber: Ausgeworfen der grosse Drache die alte Schlange die da heisset der Teufel und Satanas der die ganze Welt verführt. Apoc. 12, v. 9.

Darſtellung oben: Nach der unter der Darſtellung angeführten Schriftſtelle (Offenb. 21, V. 5): Der auf dem Stuhl ſitzt und ſpricht: „Ich mache alles neu" mit Strahlenkranz um Haupt, auf Thron in Wolken; darüber goldener Bogen.

Darüber: Siehe ich wil einen neven Himmel u. Erde schaffen. Jes. 65 (v. 17).

Darunter: Siehe ich machs alles neu. Apoc. 21 (v. 5).

Darſtellung unten rechts: Ein Engel, mit Schlüſſel in der Linken, hält mit der Rechten einen Drachen an einer Kette. [Cf. Offenb. 20, V. 1. 2.]

Darüber: Des Weibes Samen soll dir den Kopf zertreten. Gen. 3, v. 15.

Darunter: Das euch der Arge nicht antaste. (1. Joh. 5, V. 18.)

Darſtellung unten links: Eine Mauer, in welcher auf den vier Ecken Türme und auf jeder der vier Seiten drei Thore, umſchließt einen Platz, auf welchem dreizehn Häuſer zu ſehen ſind; in der Mitte eine Erd-Erhöhung mit dem Lamm Gottes darauf. Alſo: Die viereckige Stadt mit zwölf Gründen. [Cf. Offenb. 21, V. 10 ff.; das Lamm cf. Offenb. 21, V. 22.]

Darüber: Mein Heiligthum soll unter ihnen seyn ewiglich. Ezech. 37, v. 26.

Darunter: Siehe da eine Hüte Gottes bey den Menschen. Apoc. 21, v. 3.

Abteilung links.

Darſtellung mitten: Ein Weib mit zwei Flügeln und einer Krone von zwölf Sternen, ſtehend auf der Mondſichel. [Cf. Offenb. 12, V. 1.]

Darüber: Es wurden dem Weib zween Flügel gegeben wie eines grossen Adlers das sie in die Wüsten flöhe an ihren Ort. Apoc. 12, v. 14.

Darſtellung oben: Burg auf Berg, daran auf einem Strebepfeiler auf der rechten Ecke: I H S, desgleichen auf der linken Ecke das Monogramm Chriſti ☧

Darüber: Sie ist festgegründet avf dem heiligen Berg. Ps. 87 (v. 1).

Darunter: Da Jesus Christus der Eckstein ist. Eph. 2 (v. 20).

Darſtellung unten rechts: Moſes mit den beiden Geſetzestafeln.

Darüber: Ich der Herr dein Gott bin ein starker eifriger Gott. Ex. 20, v. 5.

Antependium I. zu Gandersheim (S. 156).

Darunter: Das Gesetz ist dvrch Mosen gegeben. (Joh. 1, v. 17 Anfang.)

Darstellung unten links: Engel fliegt durch Himmel, in den Händen hat er das ewige Evangelium, worauf die Buchstaben: V DIMIÆ (i. e. Verbum Domini manet in aeternum). [Cf. Offenb. 14, V. 6.]

Digitized by Google

Darüber: Seine Gnad u. Warheit waltet über uns in Ewigkeit. Ps. 117, v. 2.

Darunter (als Fortsetzung der unter Moses angebrachten Schriftstelle): Die Gnade u. Warheit ist durch I. C. worden. (Joh. 1, v. 17 Schluß).

Antependium VI.

Von der Gebetserhörung,

0,92 m lang und 0,99 m hoch incl. Einfassung.

Darstellung mitten: Das Opfer auf Karmel. Elia betend vor dem Brandopferaltare, der in Flammen steht. Zwischen Elia und dem Altare zwei verschieden geformte Gefäße.

Darunter: Erhöre mich Herr, erhöre mich, das dies Volck wisse, das du Herr Gott bist. 1. Reg. 18, v. 37.

Darstellung rechts, und zwar etwas tiefer als die Darstellung mitten: Josua mit dem Schwerte in der Linken, mit der erhobenen Rechten gen Himmel deutend. Oben am Himmel die Sonne, tief unten (nahe dem Horizonte) die Mondsichel.

Darüber: Sonn steh still zu Gibeon und Mond im Thal Ajalon. (Jos. 10, v. 12.)

Darunter: Alle Dinge sind möglich dem der da glaubet. Marc. (9, v. 23.)

Darstellung links, etwas tiefer als die Darstellung mitten: An einem hohen Gebäude unter zwei Fenstern und Gesimsen Sonnenuhr des Ahas: Um die strahlende Sonne auf einem Halbkreise die Zahlen: VII. VIII. IX. X. XI. XII. I. II. III. IV. V. VI. Der Schatten fällt auf die III. Unter der Uhr eine Tafel mit den Buchstaben A. R. I. (d. h. Ahas Rex Judaeorum). [Cf. 2. Kön. 20, V. 9 ff.]

Darüber: Hiskias wand sein Antliz zvr Wand u. betet zum Herr̄(n). (2. Kön. 20, v. 2.)

Darunter: Des Gerechtē(n) Gebeth vermag viel wann es ernstlich ist. Jac. 5, v. 16.

Darstellung mitten unten: Rauchender Opferaltar mit Handhaben zum Tragen; rechts und links davon zwei Weihrauchfässer (= Becken), gleichfalls rauchend.

Darüber: Und der Herr roch den lieblichen Geruch. Gen. 8 (v. 21).

Darunter: Welches sind die Gebeth der Heiligen. Apoc. 5, v. 8.

Antependium VII.

Von der Taufe,

etwa 3,45 m lang und 0,54 m hoch incl. Einfassung.

Darstellung ganz rechts: Wasserfläche, darüber inmitten eines großen Strahlenkranzes auf ovaler Fläche die Worte רוח אלוהים [= Ruach Elohim].

Darüber: Und der Geist Gottes schwebte auf den Wassern. Gen. c. 1, versu 2.

Darunter: Drey sind die da zeugen auf Erden der Geist, das Wasser und das Blut. 1. Joh. 5, v. 8.

Darstellung links daneben: Arche Noah, auf Berge ruhend, dahinter rechts und links Wasser, darüber der Regenbogen.

Darüber: Mit dir will ich einen Bund aufrichten. Gen. 6, vers 18.

Darunter: Den Bund eines guten Gewissens mit Gott. 1. Petri c. 3 versu 21.

Darstellung links hiervon: Kunstvolles Wassergefäß mit mehreren Becken übereinander, aus welchen nach verschiedenen Seiten Wasserströme hervorfließen. Der Fuß läuft aus in ein Menschenangesicht vorn, einen Stierkopf links und einen Widderkopf (?) rechts; ganz unten links Adler-, rechts Widder-, in der Mitte Engels- (?) Kopf.

Darüber: Waschet reiniget euch. Jes. 1, versu 16.

Darunter: Durch das Wasserbad im Wort. Eph. 5, v. 26.

Darstellung ganz links: Eine Wolkensäule und darunter das Zeltlager Israels.

Darüber: Und die Wolckenseule wich nimmer von ihnen. Exodi c. 13, versu 22.

Darunter: Unsre Väter sind alle unter Mose getauft mit der Wolcke und mit dem Meer. 1. Cor. 10, v. 2.

Antependium VIII.

Christi Stand der Erniedrigung und der Erhöhung, Weihe mit dem Geist,

5,26 m lang und 0,21 m hoch incl. Einfassung.

Darstellung rechts: Baum (ohne Wurzeln, zwischen Arabesken hervorbrechend).

Darüber: Er scheust auf vor ihm wie ein Reis. Jes. 53 (v. 2).

Darunter: Gott ist offenbaret im Fleisch. 1. Thim. 3 (v. 16).

Darstellung links: Adler, nach oben fliegend.

Darüber: Des Adlers Weg im Himmel. Prov. 30, v. 19.

Darunter: Aufgenomen in die Herrlichkeit. 1. Thim. 3, v. 16.

Darstellung mitten: Schwebende Taube in Strahlenkranz.

Darüber: Und nach diesem wil ich meinen Geist ausgiesen über alles Fleisch. Joel 3, v. 1.

Darunter: Welchen er ausgegossen hat über uns reichlich. Tit. 3, v. 6.

Antependium [3]) IX.

Christus der Prediger,

1,05 m lang und 1,34 m hoch incl. Einfassung.

Hauptdarstellung: Christus predigend, auf Berge stehend. Über und seitwärts von ihm ein Vorhang aus dunkelblauem Samt mit goldenen und silbernen Schnüren und Quasten.

Darüber: Der Geist des Herrn Herrn ist über mir darum hat mich der Herr gesalbt, er hat mich gesant den Elenden zu predigen. Jes. 61, v. 1.

Darunter: Heute ist diese Schrift erfüllet voreuren Ohren. Luc. (4, v. 21).

Darstellung unten: Christus als Säemann. Der viererlei Acker; auch die Vögel, die auf den Weg fliegen, sowie die Dornen fehlen nicht.

---

[3]) Befindet sich am Pfeiler hinter der Kanzel in der Stiftskirche.

Darüber: Pflüget ein neues und saeet nicht unter die Hecken. Jer. 4, v. 3.

Darunter: Was der Mensch saeet, das wird er erndten. Gal. c. 6, v. 7.

Die Ausführung der Arbeiten ist bei allen in Rede stehenden Antependien mit geringen Abweichungen die gleiche. Dasselbe gilt hinsichtlich der Stoffe, auf bzw. mit denen die Antependien gearbeitet sind. Bei allen handelt es sich um Seidenstickereien auf rosa Grund mit Applikation in Seide in verschiedenen Farben bzw. in Gold- und Silberbrokat mit Zierstich von Gold- und Silberfäden. Bei den meisten zur Darstellung gebrachten Personen sind Gesicht und sonstige unbekleidete Körperteile in Naturfarben in petit point gestickt. Die Schriftstellen sind mit schwarzer Seide in Plattstich auf schriftbandartig angebrachter Applikation zur Darstellung gebracht. Als Verzierungen haben Bänder aus Gold- und Silberbrokat, als Einfassung überall blauseidenes schmales Bändchen oder blaubesponnene Metall- oder auch Gold- und Silberschnur Verwendung gefunden.

Um verschiedene Antependien ist blauer Samt mit reicher Metallstickerei in Arabeskenform gelegt, welcher nach innen mit einer Silberborde abschließt; einige dagegen sind nur mit Silberborde umrändert.

Um nun auch mit den Einzelheiten hinsichtlich der Ausführung und der dabei verwendeten Stoffe bekannt zu machen, wird es genügen, eines der Antependien genauer zu betrachten. Wir wählen hierzu Antependium I, Christi Erlösungswerk darstellend, welches wohl die mannigfachste Arbeit in feinster Ausführung zeigt, und fügen zur Erleichterung des Verständnisses eine getreue Abbildung der rechten Seite dieses Antependiums bei.

Wie bei allen übrigen, so besteht auch bei diesem Antependium der Grund aus (jetzt freilich abgeblaßter) rosafarbener Seide.

Die Darstellung des Allerheiligsten ist etwa 0,60 m lang und 0,40 m hoch. Der nach beiden Seiten auseinandergezogene Vorhang vor dem Allerheiligsten mit den Darstellungen von Cherubim, Blumen ꝛc. darauf ist in Petit-point-Stickerei gearbeitet, bei welcher verschiedene Farben, auch Gold, Verwendung gefunden haben. Das Allerheiligste besteht mit allem, was darin zu sehen, aus rosa schimmerndem Goldbrokat; Cherubim und Palmen, Fruchtgehänge und sonstige Verzierungen an Wand und Decke, der Gnadenstuhl auf der Lade und die beiden Cherubim auf ersterem, wie die beiden großen, welche zu beiden Seiten des Gnadenstuhles stehen, sind durch feine Pressung des Goldbrokates und zarte Malerei auf denselben zur Anschauung gebracht; zwei Fenster oben in der Rückwand aus weißer Seide sind durch aufgemalte schwarze Linien in rautenförmige Scheiben geteilt. Das Allerheiligste samt dem Vorhange hat eine Einfassung aus schmalem, blauseidenem Bändchen. Die zu beiden Seiten stehenden Palmen mit ihren Wedeln bestehen aus rosafarbigem Goldbrokat und sind mit Silberschnur besetzt bzw. eingefaßt.

Die Darstellung des Hohenpriesters am großen Versöhnungstage ist 0,25 m lang und 0,45 m hoch. Der enge Rock des Hohenpriesters, welcher zur Rechten des Allerheiligsten steht, ist aus Silberbrokat, welcher an manchen Stellen durch aufgetragene Farbe (?) grauweiß erscheint, hergestellt und am

unteren Rande wie vorn an den Ärmeln mit Verzierungen aus Silberschnur versehen. Der Gürtel um den engen Rock hängt unter dem himmelblauen Rock herab und besteht aus weißer Seide; er ist reich bestickt mit Blumenranken aus farbigen Seiden- und Goldfäden, wie Goldschnur. Der „seidene Rock" aus himmelblauer Seide reicht bis über die Kniee herab und trägt am unteren Rande, welcher Verzierungen aus Silberschnur und Silberfäden hat, in feinster Stickerei aus Metallfäden und rosa Seide miteinander abwechselnd bunte Granaten und goldene Schellen. Der Leibrock aus rosa Goldbrokat ist reich verziert mit Blumen und Ranken in zarter, farbiger Seidenstickerei. Auf der Mitte der Brust ist eine rechteckige Fläche des Leibrockes ohne jegliche Stickerei gelassen; sie wurde ohne Zweifel einst durch das leider nicht mehr vorhandene Brustschildlein bedeckt, dessen einstige Befestigung von den vier Ecken auslaufende, blaubesponnene Metallschnüre noch jetzt andeuten. Leider fehlt jetzt auch der gleichfalls einst auf der rechten Schulter befestigt gewesene Sardonyx. Der Gürtel um den Leibrock ist aus weißer Seide und trägt feine, farbige Seidenstickerei, bei welcher aber auch, wie beim Gürtel um den engen Rock, zarte Goldschnüre Verwendung gefunden haben. Der das Haupt des Hohenpriesters bedeckende Bund aus an manchen Stellen grauweiß erscheinendem Silberbrokat zeigt auf dem goldbrokatenen Stirnblatte die Worte קדש ליהוה [= Kodesch Lejahweh] mit schwarzer Farbe geschrieben. Gesicht, weißer Backenbart und Hände des Hohenpriesters sind in naturfarbiger Petit-Point-Stickerei wiedergegeben; die Opferschale von rundlicher Form in der Linken desselben ist aus Goldbrokat und mit Silberschnüren umrändert.

Über dem Hohenpriester erblickt man einen Baldachin aus Goldbrokat und dunkelblauem Samt mit Troddeln bzw. Quasten und anderen Verzierungen aus Gold- und Silber-Schnüren und -Fäden.

Die Darstellung des Herrn am Kreuze mißt 0,25 m in der Länge und 0,45 m in der Höhe. Aus aufgenähter, farbiger Petit-point-Stickerei besteht fast die ganze Darstellung, so außer dem Corpus auch das braune Haar des Hauptes und Vollbartes, die Dornenkrone, das den fünf Wundenmalen entströmende Blut, der blaue Lendenschurz, die holzfarbigen Balken des Kreuzes. Nur der Glorienschein ist durch aufgenähte Goldfäden dargestellt, und die Überschrift über dem Kreuze ist mit schwarzer Farbe in hebräischer, griechischer und lateinischer Sprache auf Silberbrokat geschrieben; dieselbe wird überragt von einer Metallspitze aus Näharbeit in Goldfäden. Das Kreuz reicht mit dem rechten Ende seines Querbalkens bis an eine der Palmen an den Seiten des Allerheiligsten.

Am Fuße des Kreuzes liegen drei Würfel aus weißer Seide; Ecken und Kanten derselben sind mit brauner Seide, die Augen mit schwarzer Seide genäht. Der Speer, welcher an die Palme gelehnt ist, besteht aus Goldbrokat; er ist mit Silberschnur eingefaßt und mit doppelter Silberschnur umwunden; letztere endet oben mit einer Quaste aus Silberschnur; unter der Speerspitze, welche mit Metallfäden genäht ist, ist ein blauseidenes Band angebracht, dessen langherabwallende Enden Spitzen aus Näherei in Metall-Fäden und -Schnur tragen.

Das auf der anderen Seite des Kreuzes stehende Gefäß ist aus Gold-

Digitized by Google

brokat und in allen Teilen mit Silberschnur umrändert; das daran gelehnte Rohr ist in Silberbrokat ausgeführt und mit Silberschnur umnäht; die Poren des aus weißer Seide gefertigten Schwammes sind durch aufgenähte Punkte aus brauner Seide wiedergegeben.

Das Ganze schützt ein Baldachin aus dunkelblauem Samt mit großen Silberquasten aus Metallschnüren; mitten ist derselbe, um die Überschrift des Kreuzes sichtbar zu machen, zurückgeschlagen und zeigt hier die aus Goldbrokat hergestellte Unterseite.

Simson, die Säulen einreißend.

Simsons Kopf, sowie nackte Kniee und Waden sind naturfarbig in petit point gestickt; seine Bekleidung besteht einschließlich der der Füße aus Silber- und Goldbrokat nebst blauer Seide mit Besatz aus Metallschnüren. Der Boden des Hauses — weiße Seide — ist durch braunfarbig gezeichnete Linien in rautenförmige Felder geteilt.

Die beim Umreißen zertrümmerten Säulen sind aus weißgrau gefärbter Seide, die Zinnen aus Goldbrokat; aus weißer Seide sind auch sichtbar werdende Körperteile (Kopf und Glieder) von Menschen, welche links und rechts von Simson, die Haustrümmer umfassend, mit diesen herabstürzen; das Gewand eines derselben ist aus blauer Seide.

Simson, die Thore tragend.

Simson und seine Kleidung wie oben beschrieben; doch sind auch Arme und Hände in petit point gestickt. Auf den Schultern trägt er zwei Thore, die er mit beiden Armen und Händen hält. Die Stricke, mit welchen die Thore umwunden sind und von Simson gehalten werden, bestehen aus blaumunsponnener Metallschnur, die Thore aus graufarbiger Seide, die schweren Beschläge derselben aber aus Näharbeit in Gold- und Silberfäden, der Boden aus graubrauner und weißgrauer Seide.

Simson, den Löwen tötend.

Die Darstellung Simsons ganz wie eben angedeutet (also auch Arme und Hände in Petit-point-Stickerei). Der Löwe ist aus weißer, zum Teil graubräunlich bemalter Seide; Auge, Mähne und Schwanzquaste desselben sind mit brauner, die Zunge mit rosa Seide gestickt. Der Boden ist aus zitronengelber und weißgrauer Seide.

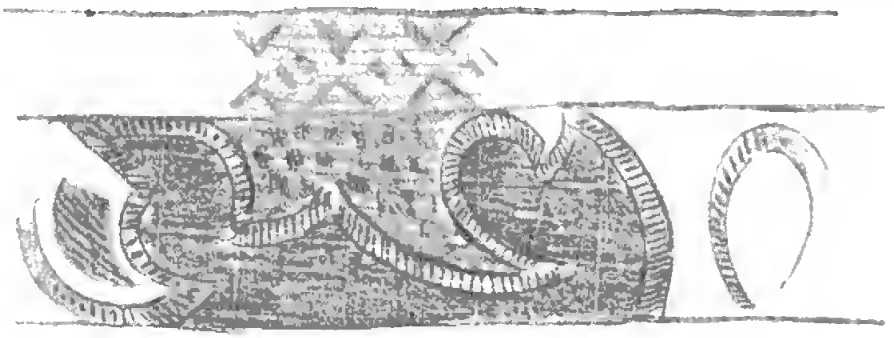
Der Prophet Jona.

Kopf, Unterarme und Hände, wie Kniee und Waden desselben sind in naturfarbiger Petit-point-Stickerei, die Kleidung aus Gold- und wenig Silber-Brokat mit Besatz 2c. aus Silberschnüren, die Fußbekleidung aus himmelblauer Seide gearbeitet. Des großen Fisches Körper besteht aus hellblauer, etwas dunkel bemalter Seide, die Flossen aus weißer Seide, Augen und Spritzlöcher aus Näharbeit in verschiedenfarbiger Seide, der Rachen aus fleischfarbener Seide; die Zähne darin, dreikantig wie Haifischzähne, sind aus Silberfäden genäht. Das Land ist in gelber, das Meer in weißer Seide wiedergegeben, während das Wallen desselben durch gemalte, dunkle Wellenlinien angedeutet ist. Die Ko-

ralleu sind aus aufgenähter roter, Muschelu, Schneckenhäuser ꝛc. aber aus weißer bzw. gelber Seide.

Die Schriftstellen sind in lateinischen Großbuchstaben (meist mit Angabe der Stelle, welche freilich nicht immer richtig ist) in Plattstich mit schwarzer Seide auf Spruchbänder genäht, welche aus Silberbrokat bestehen und mit blauseidenem schmalem Bändchen eingefaßt sind. Die Spruchbänder über und unter dem Allerheiligsten, wie auch die unter dem Bilde des Hohenpriesters und dem des Gekreuzigten verlaufen gerade, die über dem Hohenpriester und dem Gekreuzigten, ferner die über und unter allen übrigen figürlichen Darstellungen dagegen meist in zum Teil mehrfach verschlungenen Bogen.

Ihren Abschluß finden die Darstellungen des Antependiums durch eine reiche Ausgestaltung der vier Ecken, sowie der Räume über, unter und zwischen den einzelnen Darstellungen, mit allerhand Verzierungen im Stile der Zeit der Herstellung. Diese mannigfach geformten Verzierungen bestehen in vielfach gewundenen und verschlungenen, teilweis auch ausgezackten Bändern aus Gold- resp. Silberbrokat mit Einfassungen aus blauseidenem, schmalem Bändchen, blau-



Bordüre von Antependium I. zu Gandersheim.

umsponnener Metallschnur oder Silberschnüren; dazwischen verlaufen reiche Stickereien aus Gold- und Silberfäden in Arabeskenform ꝛc.

Der untere und die beiden seitlichen Ränder des Antependiums sind eingefaßt mit über 1 cm breiter Silberborde und schließlich einer $2\frac{1}{2}$ cm breiten Kante aus dunkelblauem Samt, geziert mit reicher Metallstickerei in Arabeskenform.

Zum Schluß kommen wir zur Erörterung der Frage: Welche bildlichen Vorlagen wurden von Äbtissin Elisabeth Ernestine Antonie bei der Herstellung dieser wohl einzig in ihrer Art vorhandenen Antependien benutzt?

Mancherlei Nachforschungen wurden zu diesem Zwecke angestellt, wenn auch anfänglich ohne Erfolg. So lieferte eine eingehende Beschäftigung mit einer Reihe von Bildern aus dem Alten und Neuen Testamente, mit welchen der Maler „Magnus Boyschv (Beischau), bördig aus Dennemarch" ums Jahr 1676 die Brüstungen der Emporen in der jetzt prächtig restaurierten hiesigen St. Georgskirche geschmückt hat, sowie mit biblischen Bildern auf Epitaphien dieser Kirche nicht die gewünschten Aufschlüsse. Auch in manchen anderen Kirchen wurde in dieser Hinsicht erfolglos geforscht. Es wurden sodann Titelvignetten und Abbildungen in den verschiedensten Werken, namentlich theologischen In-

halts, welche zu Anfang des 18. Jahrhunderts oder früher erschienen sind und sich in hiesiger Stiftsbibliothek befinden oder mir sonst, z. B. in der Königlichen Universitäts-Bibliothek zu Göttingen, zugänglich waren, durchgesehen; das gilt besonders auch von gleichzeitigen und früheren Bilderbibeln. Diese Nachforschungen haben es mir erfreulicherweise ermöglicht, die in Frage kommenden Vorlagen größtenteils ausfindig zu machen.

In dem auch in hiesiger Stiftsbibliothek — die, wie eingangs erwähnt, durch Äbtissin Elisabeth Ernestine Antonie neubegründet wurde, — vorhandenen Werke [4]) mit dem Titel: „Die Alten Jüdischen Heiligthümer, Gottesdienste und Gewohnheiten, für Augen gestellet, In einer ausführlichen Beschreibung des gantzen Levitischen Priesterthums, ... Ist mit zierlichen, und zur Erleuterung helffenden Figuren ..... sorgsamst ausgearbeitet durch Johannem Lundium, Treuen Diener am Wort Gottes zu Tundern im Hertzogthum Schleßwig..... Hamburg, verlegts Johann Wolffgang Fickweiler, Buchhändler im Dohm. Druckts Georg Dieterich Spieringk, im Jahr Christi 1711" (fol.) findet sich vor Seite 29 „das Allerheiligste" mit der darunter gesetzten Bemerkung: „J. G. Mentzel sc." abgebildet. Hier haben wir das Original, das im Allerheiligsten von Antependium I getreu wiedergegeben ist. Die mitten darin stehende Bundeslade ist noch größer und infolgedessen getreuer dargestellt auf einer besonderen Abbildung vor Seite 31 der „Jüdischen Heiligthümer" mit der Bemerkung: „J. W. Michaelis fecit." Die beiden großen Cherubim aber, welche zu beiden Seiten der Lade des Antependiums stehen, finden wir auch in ganz ähnlicher Darstellung auf dem, im übrigen manche Abweichungen zeigenden „Prospectus testudinis murorum et pavimenti Sancti Sanctorum atque arcae Testamenti cum Cherubinis" in Folioformat zu Seite 298 von „Joannis Seldeni de Jure naturali et gentium, jnxta disciplinam Ebraeorum libri septem [5]) ..... Lipsiae et Francofurti, apud Jeremiam Schrey, literis Goderitschianis. Anno 1695." (4°)

Auf die „Jüdischen Heiligthümer" als sichere Quelle führt auch die Darstellung des „Hohenpriesters am großen Versöhnungstage" von Antependium I zurück. Sie ist eine getreue Nachbildung der Abbildung „Der Hohe-Priester in seinem Schmuck" mit der Anmerkung: „J. W. Michaelis fecit", wie sie hier der Seite 418 beigegeben ist. Nur eine Abweichung zeigt der durch Stickereiarbeit wiedergegebene Hohepriester; er trägt in der Linken ein Becken zum Auffangen des Bluts, wie es die Darstellung des gemeinen Priesters in den „Jüdischen Heiligthümern" vorführt. (Schluß folgt.)

[4]) Dasselbe wurde der Bibliothek im Jahre 1726 durch den hiesigen Hofprediger und Compastor Johann Joachim Jani geschenkt.

[5]) Dies Werk wurde, wie die handschriftliche Eintragung: „A. U. D. S. 1721" andeutet, von Anton Ulrich, Herzog von Sachsen-Meiningen, einem Bruder der Äbtissin Elisabeth Ernestine Antonie, der Stiftsbibliothek verehrt.

Inhalt: Eindrücke von der Pariser Weltausstellung. Von J. M. — Über Antependien der Gandersheimer Äbtissin Elisabeth Ernestine Antonie, geborenen Herzogin von Sachsen-Meiningen, in der Stiftskirche zu Gandersheim. Von Rektor Dr. F. Brackebusch in Gandersheim. (Fortsetzung.)

Verantwortliche Redaktion: Oberkonsistorialrat Dr. Johs. Merz in Stuttgart.
Druck und Verlag von J. F. Steinkopf in Stuttgart.

Hiezu ein Verzeichnis gehaltvoller Bücher von J. F. Steinkopf in Stuttgart.
Nebst einer Beilage von Chr. Herm. Tauchnitz in Leipzig.

Digitized by Google

November 1900. Zweiundvierzigster Jahrgang. Nr. 11.

für Kirche, Schule und Haus.

Herausgegeben von

Dr. Johannes Merz,

Oberkonsistorialrat in Stuttgart.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

Eindrücke von der Pariser Weltausstellung.

(Fortsetzung.)

An einem mildsonnigen Septembertage durchstreifte ich den Wald von Fontainebleau, am späteren Nachmittag trat ich durch Barbizon hinaus auf das weite freie Ackerfeld, das sich jenseits des Ortes westwärts ausdehnt, die Sonne neigte sich schon zum Horizont: siehe, da stand die ganze Welt Millets vor mir! Die Heuschober, über den lang sich dehnenden Furchen des Feldes ein Pflug, ein Schäfer mit seiner Herde. Die ungeheure Emanzipation von der ganzen herkömmlichen Wiedergabe der Dinge, die Millet zum großen Künstler macht, kam mir darin zum Bewußtsein, daß die Wirklichkeit, die er in seinen Gemälden darstellt, mir entgegentrat, als wäre sie umgekehrt eine Verkörperung, eine Projizierung Milletscher Gemälde. — Noch mehr als für Millet bot die Centennale für Courbet das Material dar, um sein allmähliches Werden verfolgen zu können.

Die wiederholte völlige Wandlung, die mit ihm vorgegangen, ist der Beweis, daß er das neue malerische Prinzip, das er vertritt, nicht gelernt, sondern selbständig erarbeitet hat. Interessant ist, das zu verfolgen, sowohl bei Millet als Courbet an der Art, wie die Figurenkomposition in den Bildraum hineingesetzt wird. Beide gehen aus von der Tradition. Noch auf Millets „Heimkehr vom Feld" ist die Bäurin auf ihrem Esel und der Bauer hintendrein als pyramidale Gruppe in den Bildraum hineinkomponiert, wie es nur irgend ein Akademiker hätte thun können; „l'homme à la veste" aber zeigt ein ganz anderes Verhältnis von Figur und Raum. Der Umriß der Figur ist (durch das Motiv des eben in die Jacke mit dem erhobenen Arm Hineinschlüpfens) darauf angelegt, eckig und scharf umrissen in den Luftraum einzuschneiden, der letztere erscheint leer, die Figur soll ihn nicht ausfüllen, sondern sich in scharfem Kontrast von ihm abheben. Ganz ähnlich bei Courbet. Ursprünglich setzt er seine Figuren in die Landschaft wie ein alter Holländer. Auf dem Bild „Bonjour, Monsieur Courbet", das ihn, den wandernden Maler in der Begegnung mit einem vornehmen Gönner zeigt, stehen die Figuren auf einmal vereinzelt und stechen mit ihren Umrissen auffallend in den sonst ganz leeren Luftraum. Aber dieser Luftraum will zusammen gesehen sein mit dem beleuchteten, durch leuchtende Schatten belebten Boden. Dann bekommt man den Eindruck des von unten kommenden Reflexlichtes, das den ganzen Luftraum durchdringt und gleichsam weit macht, so daß die Figuren nicht nur rings von ihnen umgeben erscheinen, sondern *frei in ihnen stehen*. Daß dieses Zusammensehen von Boden- und Himmelsfläche für die Kunst Millets und Courbets grundwesentlich ist, erkennt man daraus, daß die Figuren bei beiden auf den Werken ihrer vollendeten Kunst so angeordnet werden, daß sie ungefähr in der Körpermitte an der Horizontlinie geschnitten werden, wodurch das sie betrachtende Auge ganz von selbst dazu angeleitet wird, den Eindruck von Boden- und Himmelsfläche miteinander zu verbinden.

An solchen Bildern wird es auch deutlich, daß man es im Prinzip schon hier mit „Freilicht" zu thun hat, obwohl allerdings die bestimmte Gruppe, als deren Haupt man Manet anzusehen gewöhnt ist, und an die sich der Name Pleinairismus heftet, dieses Prinzip noch weitergebildet hat und sich zu Millet und Courbet verhält etwa wie Franz Hals zu Rembrandt. Bei ihnen entsteht der gebrochene Gesamtton des Bildes nicht bloß aus Mischung des unteren Luftreflexes mit dem allgemeineren Tageslicht, sondern bei ihnen stellt *jede dieser Lichtpotenzen schon für sich einen gebrochenen Ton dar. Durch die gebrochenen Töne wird aber unserem Auge die Wahrnehmung der Raumtiefe vermittelt*, denn das was wir Schatten heißen, sind ja auch nichts anderes als gebrochene Töne; nur daß die gewöhnlichen Schatten dunkel sind, jene gebrochenen Töne der Pleinairisten aber ganz hell sein können. So ist hier möglich, einen Gegenstand ganz von Licht umgeben zu malen, statt Freilicht könnte man also richtiger: *Licht-in-Licht-Malerei* sagen. Ästhetisch aber hat dies die Bedeutung, daß es auf diese Weise nicht bloß möglich ist, die Gegenstände im *Raum*, sondern *den Raum*, der die Gegenstände umgiebt, *selbst*, populär ausgedrückt „die Luft" selbst zu *malen*. Raumwirkung zu erzeugen, ist aber die

eigentlich maleriſche Aufgabe in der Malerei, und deshalb iſt es kein Wunder, daß diejenige Malerſchule, die den bis jetzt vollkommenſten Weg zu dieſem Ziel entdeckt hat, die Meiſterſchule für Europa, ja für die ganze Welt geworden iſt. Wer iſt nun Haupt und Führer dieſer Schule? Ganz ohne Zweifel Manet, und zwar deshalb, weil ſeine Werke, wie ſie die Centennale vorführte, deutlich erkennen laſſen, wie er in der Technik von Courbet ausgeht und erſt nach und nach die ſpezifiſche Malweiſe ſich aneignet, die für uns mit dem Begriff Pleinairismus untrennbar verbunden iſt: die lichte Haltung der ganzen Bildfläche, ganz ohne dunkle Schattenpartien, die flockige, Farbfleck neben Farbfleck ſetzende Malweiſe, die Erzeugung der Raumtiefe ganz durch die Farbe, ohne eigentlich perſpektiviſche Hilfsmittel. Die ganze Schar der großen Freilichtmaler, die der deutſche Beſchauer erſt auf der Centennale wirklich kennen lernte (auch das Luxemburgmuſeum enthält nur wenige Bilder dieſer Meiſter) Cezanne, Monet, Piſſarro, Sisley, Renoir, Degas, Besnard, ſtehen, ſoviel zu erkennen, von Anfang an viel ſicherer auf dem Boden dieſer Technik, ſie haben um ſie gewiß ihre Verdienſte, aber den Weg zu der maleriſchen Auffaſſung, die zu ihr geführt hat, hat ihnen offenbar Manet gewieſen.

Es liegt im Weſen dieſer Licht-in-Licht- oder „Luftmalerei," daß ſie ſich vor allem an der Landſchaft erprobt, und wenn ſie Figuren malt, dieſelben nur zuſtändlich nicht in Handlung wiedergiebt, denn es iſt ihr ja weniger um die Figuren ſelbſt als um die „Luft," das Milieu, in dem ſie erſcheinen, zu thun. Schon aus dieſem Grunde iſt dieſe Kunſt nicht populär, bei der großen Menge überwiegt dem Kunſtwerk gegenüber ſtets das ſtoffliche das äſthetiſche Intereſſe. Das iſt in Frankreich nicht anders als in Deutſchland. Wenn darin für die Betrachtung unſerer heimiſchen Zuſtände eine Beruhigung liegt, ſo konnte dieſelbe auf der Pariſer Ausſtellung reichlich geſchöpft werden. Keiner der genannten wirklich großen Maler, die größtenteils noch leben, hat auf der Ausſtellung einen Preis erhalten, ſie waren nur auf der Centennale, die nach rein künſtleriſchen Geſichtspunkten angeordnet war, nicht auf der eigentlichen Ausſtellung vertreten; hier herrſchten die Lieblinge des Publikums, zum Teil ſehr tüchtige Künſtler, aber in ihrer Kunſt abhängig von jenen Großen, nicht ſelbſt Bahnbrecher und Führer.

Weiter aber hängt es mit dem Beſprochenen zuſammen, daß beim Pleinairismus ſchon die Studie, wenn nur die Tonwerte richtig getroffen ſind, als Bild wirkt. Eines der vortrefflichſten Bilder Manets, die auf der Centennale zu ſehen waren, beſtand in einer einfachen Studie nach einem Bund Spargel. Die blaßrötlichen und grünlichen Töne dieſer Gewächſe hatten ihn angezogen, und er gab die Tonwerte ſo grandios wieder, daß das kleine unbedeutende Bildchen förmlich monumentalen Charakter annimmt. Darin liegt eine Gefahr; nämlich die, die Zeichnung, das Gegenſtändliche, die Perſpektive, überhaupt das, was man Kompoſition heißt, zu vernachläſſigen, und die Neigung hiezu iſt es, was dieſe Kunſt zu einer rein weltlichen macht, welche keine Neigung verſpürt, ſich religiöſen Aufgaben zu widmen, welche ſchlechterdings Kompoſition im eigentlichen Sinn erfordern.

Das Milieu, das dieſe Künſtler anzieht, und das ſie in ihren Bildern

wiedergeben, ist auf der einen Seite die lachende Seinelandschaft und das Meer, andrerseits das Milieu der Pariser Theater- und Halbwelt. Überhaupt — das trat in Paris überwältigend hervor — steht die Kunst gerade in den katholischen Ländern, Frankreich voran, der Kirche, der Religion im ganzen gänzlich fern. Es kann also nicht der Protestantismus sein, der die „Kirche" um ihre Stellung als Kulturmacht in dieser Hinsicht gebracht hat. Die italienische Renaissance zehrte in diesem Stück gänzlich vom Mittelalter und im modernen Frankreich, ebenso wie heute in Italien und Spanien ist die „Kirche" nur eine Partei, nicht die das gesamte öffentliche Leben und die Gedanken der Menschen beherrschende Macht wie in dem Spanien des siebzehnten Jahrhunderts. Die katholische Kirche des neunzehnten Jahrhunderts in Frankreich hat es sogar nicht einmal verstanden, sich die vorhandenen Kräfte dienstbar zu machen. Wer Puvis de Chavannes' Genoseva-Wandbilder im Pantheon beschaut, wird es unbegreiflich finden, daß dieser Mann keine einzige Kirche ausgemalt hat, und doch hat er unseres Wissens seine Kunst nur in öffentlichen Gebäuden, Museen, Rathäusern und dem Pantheon geübt und auch die Centennale brachte keine Entwürfe und Zeichnungen religiösen Charakters von ihm. Er wäre berufen gewesen, der Giotto des neunzehnten Jahrhunderts zu werden. Er steht mitten in der großen Bewegung der französischen Malerei, der milde leuchtende Glanz seiner Gemälde rührt von dem von unten kommenden Reflexlicht in seiner Farbenstimmung her, das ganz den Anschein hat, als stamme es von Corot, er hat die Art der Komposition, die für das Freilicht charakteristisch ist: Vereinzelung der Figuren, die mit scharfem Umriß in den Luftraum einschneiden und sich von ihm abheben, und verbindet damit doch ein Bezogensein der Figuren auf einander so strenger und für den Beschauer zwingender Art, wie es sich nur bei irgend einem Altmeister der Linienkomposition findet. Charakteristisch hiefür war auf der Centennale seine „Fischerfamilie", die im Geiste der Künstler sich ebensogut zu einer „heiligen Familie" hätte gestalten können.

Was man in Frankreich unter religiöser Kunst versteht, war am lehrreichsten zu studieren in der kunstgewerblichen Sonderabteilung für kirchliche Kunst im kunstgewerblichen Palast Frankreichs auf der Invalidenesplanade. Hier bildeten neben kirchlichen Ausstattungsstücken, Altären, Kanzeln u. s. w. (die kirchliche Glasmalerei war ganz schwach vertreten) den Hauptanziehungspunkt lebensgroße vollkommen naturalistisch bemalte Figuren, darstellend die Handwaschung des Pilatus. Die Gruppe war technisch sehr gut gearbeitet und stets dicht umdrängt vom Publikum; neben dem französischen Bürger und Bauer fand ich davor, in den Anblick ganz versunken, einen Japaner, dem die Gruppe offenbar als Höhepunkt der abendländischen Kunst erschien. Welche Wandlung in dem Verhältnis der katholischen Kirche zur Kunst gegenüber dem Mittelalter und der Zeit der Renaissance, da die ersten Künstler der Zeit Meißel und Pinsel in den Dienst des christlichen Kultus stellten! —

Die Centennale der französischen Skulptur bot nicht dasselbe Interesse wie diejenige der französischen Malerei. Es war hochinteressant, so manches feine und charakteristische Werk im Original bequem zugänglich zu sehen, von dem

man sonst nur eine dürftige Anschauung durch Vermittlung von Abbildungen gewinnen konnte, aber der große schöpferische Zug, der durch die französische Malerei des neunzehnten Jahrhunderts hindurch geht, fehlt bei der Skulptur. Überall schauen in der Formengebung und Motivierung der Gestalten die Ideale früherer Zeiten hindurch. Die Malerei hat in der französischen Kunst des neunzehnten Jahrhunderts unbedingt die Führung, ihre Strömungen und Richtungen machen sich auch in der Skulptur spürbar; wie die neue Richtung des Freilichts sich in der Malerei selbst erst spät Geltung und Nachfolge errungen hat, so noch mehr auf dem Gebiet der Plastik. Der umstrittenste Künstler auf diesem Gebiet ist augenblicklich A. Rodin. Von den einen in den Himmel erhoben, wird er von den andern leidenschaftlich bekämpft und verurteilt. In ihm vollzieht sich die Umstilisierung der Plastik, die dem Freilicht der Malerei entspricht. Ich wüßte in der That nicht, wie man seine Kunst besser bezeichnen könnte als durch die Benennung „plastisches Freilicht“. Auf der Ausstellung selbst war er nur durch ein Werk vertreten (dies war anerkanntermaßen ersten Ranges), vor ihren Thoren aber stand ein besonderer Pavillon, die „exposition Rodin“, worin er seine Kunst in 150 Gipsabgüssen vorführte. Vielfach unerfreulich durch die Wahl der Motive, durch die der Freude am Leben abgewandte Stimmung, die in denselben herrscht, üben sie auf den Beschauer doch eine große Macht aus durch die Ursprünglichkeit, mit der hier Bewegungen und Stellungen, dem Leben abgelauscht, für die plastische Darstellung erobert sind, die vorher kein Mensch für plastisch möglich gehalten hätte. Seine Gestalten verhalten sich zur herkömmlichen plastischen Formgebung ebenso wie eine moderne Freilichtlandschaft zu einem Claude Lorrain. Und auch die Art des „Vortrags“ haben sie mit dem Pleinairismus gemein. Wie dort die scheinbar roh neben einander gesetzten Farbflecken die höchste Feinheit der Lichtwirkung erzeugen, so hier der scheinbar roh geknetete Ton, die Marmorfigur, die nur zum Teil mit Hammer und Meißel bearbeitet aus dem zackigen, rohen Gestein sich abhebt oder vielmehr darin verschwindet. Durch diese Oberflächenbehandlung erreicht Rodin die Wiedergabe des Milieu seiner Figuren ebenso wie der Pleinairismus durch seine Farbenbehandlung. In den bizarrsten seiner Gestalten, so dem berüchtigten Balzac-Modell löst sich das Milieu ganz von der Gestalt los und mühsam nur erkennt das Auge hinter demselben das plastische Motiv der Gestalt. Gerade dieser Umstand ermöglicht es ihm aber, Motive in Rundplastik darzustellen, welche sonst nur dem Relief zugänglich waren und so hohe malerische Wirkung zu erzielen, ohne malerische Hilfsmittel im herkömmlichen Sinn zu Hilfe zu nehmen.

Ist Rodin noch eine heiß umstrittene Künstlerpersönlichkeit, so ist die allgemeinste Anerkennung längst errungen von Roty und den übrigen Medailleuren, deren Arbeiten Weltruf haben (Alexander Charpentier, Louis Bottée, N. Patey, P. Vernon) und vielleicht diejenige Partie der Pariser Ausstellung bildeten, welche den reinsten ungetrübtesten künstlerischen Genuß bot. Roty ist ja auch in Deutschland wohl bekannt, da die Werke der Medaillierkunst mit Hilfe des galvanoplastischen Verfahrens leicht den Weg ins große Publikum finden; in Frankreich sorgt die Republik selbst für Verbreitung seiner Werke: die neuen

französischen Münzen, ohne Zweifel die schönsten derzeit kursierenden Münzen der Welt, sind nach seinen Modellen hergestellt. Roty hat die Medaille und Plaquette für den künstlerisch-freien Reliefstil erobert, während bisher in diesem Gebiet, insbesondere dem der Münzen, der pseudoklassicistische Stil von Anfang des neunzehnten Jahrhunderts seine letzte Burg mit unglaublicher Zähigkeit behauptete. Der Gegensatz läßt sich kurz so aussprechen: Der pseudoklassicistische Stil bildet in seinen Münzbildern z. B. den Köpfen auf unseren Goldmünzen plastische Figuren (Büsten) in Reliefansicht gleichsam im leeren Raume nach, Roty wirkliche Figuren in malerischer Verkürzung mit ihrer wirklichen Raumumgebung. Das echt Künstlerische an ihm ist aber das, daß er die letztere nicht wiedergiebt durch die Gegenstände, die den Raum erfüllen, wie es die Zeichnung notwendig wenigstens andeutungsweise thun muß, sondern durch die Behandlung der Metallfläche selbst, die unter seiner Hand „Tonwerte" bekommt, die der Wirkung der Freilichtmalerei verwandt sind und ebenso wie diese zur Veranschaulichung des Milieus dienen, in dem die Figur erscheinen soll. Während also bei dem bisher im neunzehnten Jahrhundert üblichen Medaillenstil die Figur (der Kopf) sich hart von dem gleichgültigen, künstlerisch nicht mitsprechenden Hintergrund abhebt, ist von Roty die ganze Metallfläche künstlerisch nutzbar gemacht, haben die Figuren auf seinen Medaillen nicht einen „Hintergrund", sondern eine „Umgebung".

Am meisten in Deutschland bekannt von moderner französischer Großplastik ist wohl das „monument aux morts" von A. Bartholomé, von dem die obere Hälfte in Gips auf der Ausstellung zu sehen, das Original der eindruckvollste Schmuck des Père-lachaise geworden ist. Es ist ein ernstes und würdiges Werk, den Gedanken des Todes so behandelnd, daß man auch als Christ gerne in seiner Betrachtung verweilen kann. Auf breiter Fläche rechts und links vom Mittelteil ist in je einem Hochrelief Schrecken und Sehnsucht geschildert, die der Tod den Menschen einflößt (ein Gedanke, der auch im trionfo della morte in Pisa wiederkehrt); dazwischen thut sich eine dunkle Grabeskammer auf, in welche Mann und Weib, durch das zwischen ihnen gähnende Grab geschieden und doch sich in Liebe an den Schultern umschlungen haltend, hineinschreiten. Darunter in einer Nische ein in der Grabeskammer schlummerndes Paar mit der Inschrift: sur ceux qui habitaient le pays de l'ombre de la mort une lumière resplendit. Auch in diesem Werk ist, ohne daß die Bahnen des Herkömmlichen so weit verlassen wären wie bei Rodin, mit plastischen Mitteln wesentlich ein malerischer Effekt unter Beimischung eines symbolistischen Zuges erstrebt: die Darstellung der geheimnisvollen Grabestiefe, in welche der Mensch im Tode hineinschreitet. Diese Darstellung ist in hohem Maße gelungen; ihr Anblick erweckt im Herzen eine ahnungsvolle Stille und das erhebende und versöhnende Moment fehlt nicht, weder in der oberen noch in der unteren Gruppe, bei der der Friede, der ein totes Antlitz verklärt, bei beiden innig die Hände in einander schlingenden Gestalten in ergreifender Weise zum Ausdruck gelangt ist.

Was religiöse Darstellungen auf der Weltausstellung selbst, d. h. auf der aus Werken der letzten zehn Jahre zusammengesetzten Kunst-Ausstellung

der einzelnen Nationen betrifft, so war die Ausbeute, die ein wiederholter Rundgang bot, gering. Die deutsche Abteilung, in der Ausstattung und Anordnung der Säle vornehm und eigenartig, aber viel zu beschränkt im Raum, um auch nur annähernd ein zutreffendes Bild der deutschen Malerei der Gegenwart zu bieten, enthielt als religiöse Bilder im eigentlichen Sinn nur Uhdes „heilige Nacht" (nebenbei sei erwähnt, daß auch das Luxemburg-Museum einen Uhde — Jésus chez les paysans — besitzt), Gebhardts Auferweckung des Lazarus (das Bild, welches der Verein für christliche Kunst in der evangelischen Kirche Bayerns voriges Jahr seinen Mitgliedern in einer Heliogravure als Vereinsgabe zugänglich machte) und A. Kellers Auferweckung des Töchterleins des Jairus. Uhde erhielt für sein Bild den „großen Preis," Gebhardt die goldene Medaille. Diese beiden Bilder der genannten Maler sind ja nicht neuesten Datums, aber sie repräsentieren charakteristisch die evangelisch-religiöse Kunst des letzten Jahrzehnts und stammen von Künstlern, welche mit an der Spitze der deutschen Kunstbewegung stehen. Es wird durch sie also immerhin der Beweis erbracht, daß die deutsche Kunst der Gegenwart in führenden Meistern sich mit dem Problem der religiösen, genauer der biblisch-geschichtlichen Darstellung beschäftigt. Denn darin eben beruht auf evangelischem Boden das Problem, das Geschichtliche zugleich als Gegenstand des Glaubens zu ergreifen und sich zu eigen zu machen. Daß die deutsche Kunst gerade in Uhde und Gebhardt an diesem Problem mitarbeitet, hat das Christliche Kunstblatt bei aller Kritik im einzelnen nie verkannt und wir erblicken darin ebenso einen Beweis für die Macht des evangelischen Gedankens, wie für die Lebensfrische der deutschen Kunst der Gegenwart.

In Frankreich fallen für das denkende Subjekt und damit auch für die bildende Kunst die beiden Seiten des Problems auseinander. Auf der einen Seite steht die Malerei des Glaubens — sie arbeitet ausschließlich im katholisch-kirchlichen Sinn, verleugnet nicht die französische Feinheit in Linienführung und Farbenstimmung, aber an der großen geschichtlichen Bewegung der französischen Kunst — dem Freilicht — nimmt sie so gut wie nicht teil. Ihr typischer, auch in Deutschland wohlbekannter Vertreter ist Bouguereau. Er hatte ausgestellt eine Madonna in throno umgeben von anbetenden Engeln, in seiner bekannten Schönheit aber auch Glätte der Farbenvertreibung, und eine Darstellung des „Kommet her zu mir alle, die ihr mühselig und beladen seid." Unglücklicherweise ist dies Wort dem Gekreuzigten, der schon den Lanzenstich empfangen hat, in den Mund gelegt, während ein Jünger, der sein eigen Kreuz (ein wirkliches hölzernes Kreuz) „auf sich genommen hat," ihn umfaßt. Die unangenehme Mischung von geschichtlicher und symbolischer Darstellung erweist sich auch dadurch als künstlerisch minderwertig, daß das (wirkliche) Kreuz, an dem Christus hängt, von dem (symbolischen, aber ganz gleich gemalten) Kreuz, das der Jünger trägt, in störender Weise geschnitten wird. Die andere Seite nimmt ein diejenige Kunst, welche die biblischen Themen in radical einseitiger Weise „geschichtlich," etwa im Sinn der Geschichtsschreibung Renans wiederzugeben sich bemüht durch geographisch-getreue Wiedergabe des Lokals und ethnographisch-getreue Wiedergabe der orientalischen

Bronzethüren am Dom zu Bremen. Nordportal.

Digitized by Google

Bronzethüren am Dom zu Bremen. Südportal.

Kostüme. Der Art war z. B. Joseph Auberts „Predigt Jesu am See Genezareth." „Jesus (in einsamer Betrachtung) am See Genezareth" hatte im gleichen Sinn mit prächtiger Wiedergabe der Landschaft, aber ohne jede religiöse Wirkung dargestellt der russische, aber offenbar in Paris gebildete Maler Basil Polénow aus Moskau, ebenso, „Jesus in der Einsamkeit," in nächtlicher Beleuchtung der Portugiese Sulgado. Wird eine Vermittlung versucht, so entstehen entweder Frivolitäten, wie Jean Béraud „Jesus und Maria Magdalena," ein Bild, welches die biblische Begebenheit sich beim Kaffee nach einem Diner eines reichen Pariser Juden der Gegenwart abspielen läßt (abstoßender läßt sich nichts denken), oder es ergiebt sich das gut gemeinte aber künstlerisch schwache Tendenzbild, wie deren die Ausstellung zwei aufwies: Henry Danger: „la transgression du commendement:" Jesus verhüllt sein Gesicht über den Greuel der Verwüstung, der im Namen der Religion angerichtet worden ist, und E. Debat-Ponsan: „Le Christ sur la montagne": Christus als Vision angesichts der „Glaubenskämpfer" (Kreuzritter, Franz I, Karl IX, Ludwig XIV) und ihrer Opfer.

(Schluß folgt.)

Über Antependien der Gandersheimer Äbtissin Elisabeth Erneſtine Antonie, geborenen Herzogin von Sachsen-Meiningen, in der Stiftskirche zu Gandersheim.

Von Rektor Dr. F. Brackebusch in Gandersheim. (Schluß.)

Für die Mehrzahl der biblischen Darstellungen auf den Antependien muß die „Biblia ectypa. Bildnußen auß Heiliger Schrifft deß Alt = und Neuen Testaments ..... neu hervorgebracht von Christoph Weigel, Kupfferstecher in Augspurg 1695" (fol) als Quelle angesehen werden. Nach Angabe der Vorrede dieses umfangreichen und schönen Bilderwerkes hat Georg Christoph Eimart das ganze alte und über die Hälfte des neuen Testaments, Johann Jakob von Sandrart die Passion und die Apostelgeschichte gezeichnet. Vermutlich hat auch der Herausgeber Christoph Weigel bei einzelnen Bildern mitgewirkt; so findet sich z. B. auf dem Titelbilde die Angabe: Joh. J. de Sandrart del. — Elias Chphr. Heiss sculp. — Ch. Weigel excud.

Viele der Bilder der Biblia ectypa sind auf den Antependien in genauester und getreuester Weise wiedergegeben worden. Dahin gehören von Antependium I: die drei Heldenthaten Simsons und der Prophet Jona; von Antependium II: Abraham und Melchisedeck; von Antependium III: Isaacs Opferung; von Antependium V [6]): Erzengel Michael zusammen mit dem Weibe in der Sternenkrone, Engel, stehend auf Meer und Erde [Offenb. 10, 5], Gesicht des Hesekiel, Engel mit Schlüssel und Drachen [Offenb. 20, 2], die viereckige Stadt mit zwölf Gründen [Offenb. 21, 22], Engel mit dem ewigen Evangelium [Offenb. 14, 6]; von Antependium VI: das Opfer auf Karmel. Eine

[6]) Unerwähnt soll nicht bleiben, daß auch manche Bilder des „Theatrum Biblicum, hoc est Historiae sacrae Veteris et Novi Testamenti Tabulis aeneis expressae .... ed. per Nicol. Joh. Piscatorem 1674" (fol. obl.) denen dieses Antependiums ähnlich sind.

ſehr getreue Wiedergabe haben auch die Darſtellungen der Biblia ectypa zu den Seligpreiſungen gefunden; doch ſind in den Stickereien manche der Beigaben fortgelaſſen, z. B. zu Matth. 5, 6 (d): ein Korb mit Früchten, ſowie unter dem Engel Maßſtab und Wage mit Gewichtſtücken auf Wolken, zu Matth. 5, 8 (f): Engelsköpfe, zu Matth. 5, 9 (g): Waffen u. ſ. w.

Bringt Antependium IV die Bilder zu den Seligpreiſungen in kunſtvoller Stickerei zur Anſchauung, ſo hat Äbtiſſin Eliſabeth Erneſtine Antonie in dem von ihr erbauten ſtattlichen Flügel des Abteigebäudes, und zwar im Audienzzimmer, dieſelben in äußerſt getreuer Wiedergabe der Bilder der Biblia ectypa mit den verſchiedenen Beigaben in einem großen, runden Deckengemälde von Malerhand in zarten Farben gleichfalls zur Darſtellung bringen laſſen. Die Decke des ehemaligen Speiſezimmers der Äbtiſſin aber iſt u. a. durch ein Gemälde des Engels mit dem ewigen Evangelium geſchmückt; hier, wie in der denſelben Gegenſtand darſtellenden Stickerei auf Antependium V zeigt das von dem Engel gehaltene Buch die Anfangsbuchſtaben des Spruches: Verbum Domini manet in aeternum.

Die neuen Portalthüren am Dom zu Bremen.

Die Wiederherſtellung des Doms zu Bremen iſt von ganz beſonderem Intereſſe durch die Stilechtheit, welche bei derſelben erſtrebt worden iſt. Um eine Probe derſelben zu geben, führen wir heute unſern Leſern die Bronzethüren vor, die mit zu dieſer Erneuerung gehören. Dieſelben ſind in Köln von dem vor kurzem verſtorbenen Dombildhauer Profeſſor Peter Fuchs entworfen und modelliert und in der Bronzegießerei von Joſeph Louis ausgeführt. Die des Nordportals wurde im Jahre 1896 und die des Südportals im Auguſt 1898 aufgeſtellt. Sie ſind beide ein Geſchenk einer hochherzigen Bremer Dame, der Frau Witwe Konſul Maria Hackfeld, welche dieſelben zum Andenken an ihren Gatten ſtiftete und für ihre Herſtellung die Summe von 40000 Mark zur Verfügung ſtellte.

Die Portalthüren, der Bauart des Domes entſprechend im romaniſchen Stil ausgeführt, haben Doppelflügel und jede eine Höhe von 3,40 m bei einer Geſamtbreite von 2,40 m; das Gewicht jedes Flügels beträgt 16 Zentner. Die Raumverteilung der Darſtellungen iſt derart geſchehen, daß die einzelnen Flügel oben und unten zwei und in der Mitte vier an einander ſtoßende Hochbilder mit je einem über, beziehungsweiſe unter dieſem befindlichen Querbilde bieten. So enthält jeder Flügel zehn Felder mit Hochreliefs, die alle von flachen Friesleiſten umſchloſſen ſind, während das Ganze ein 20 cm breiter Einfaſſungsrahmen umgiebt. Ungefähr in der Mitte des letzteren, der glatt gehalten iſt, erhebt ſich ein halbrunder, 4 cm hoher und 8 cm breiter Stab, der wie die Friesleiſten prächtige durchbrochene Arbeit zeigt. An den Ecken der Reliefſelder ſind 5 cm hohe Knäufe angebracht, deren jeder Flügel einundzwanzig, jede Thür alſo zweiundvierzig aufweiſt und die zugleich als Abſchluß und Stützpunkte für die bildlichen Darſtellungen dienen. Die Quer-

bilder sind 42 cm hoch und 69 cm breit, die Hochfelder haben die gleiche Höhe bei einer Breite von 31 cm; von letzteren schmücken zwei an jeder Thür stattliche Löwenköpfe, von denen einer aus dem 13. Jahrhundert stammt und den alten Domthüren entnommen, der andere Nachbildung ist.

Die Reihe der Bilder beginnt bei beiden Thüren oben links. Auf derjenigen des Nordportals (Abb. S. 168) sind Scenen aus dem Alten Testament zur Darstellung gebracht: Die Erschaffung des Menschen, der Sündenfall, die Vertreibung aus dem Paradies, der Brudermord, der Einzug in die Arche Noah (Querbild), das Opfer Melchisedeks (Querbild), Abraham opfert Isaak, Jakobs Traum, Joseph wird verkauft, die Rückkehr Josephs, Moses am Dornbusch, das Essen des Osterlamms vor dem Auszug aus Ägypten, der Durchzug durch das rote Meer (Querbild), die Gesetzgebung auf dem Berge Sinai (Querbild), der Mannaregen, David und Goliath, König Salomos Opfer vor dem Tempel,

Bronzethüren am Dom zu Bremen.
Jesus vor Kaiphas.

Bronzethüren am Dom zu Bremen.
Jesus und Maria Magdalena.

Jonas wird von dem Walfisch ausgespieen. Auf der den Neuen Testament gewidmeten Thür (Abb. S. 169) sind abgebildet: Die Geburt Jesu, die Taufe Jesu, die Berufung der Apostel, die Bergpredigt, die Verklärung Jesu auf dem Berge (Querbild), der Einzug Jesu in Jerusalem (Querbild), die Fußwaschung, das Abendmahl, Jesus und die Jünger am Ölberge, der Judaskuß, das Verhör Jesu vor Kaiphas (Abb. s. o.), die Geißelung Jesu, die Grablegung (Querbild), die Auferstehung (Querbild), Jesus erscheint der Maria am Ostermorgen (Abb. s. o.), Jesus und die beiden Jünger in Emaus, die Himmelfahrt, die Ausgießung des heiligen Geistes.

Zwei für das Leiden und Sterben des Welterlösers höchst wichtige Bilder scheinen zu fehlen: die Kreuztragung und die Kreuzigung. Dieselben wurden unter die Reliefs nicht aufgenommen, weil sie schon in großen italienischen Mosaikdarstellungen über den Thüren an der Westfassade des Domes angebracht sind.

Digitized by Google

Vom Büchertisch.

Albrecht Dürer von M. Zucker. Schriften des Vereins für Reformationsgeschichte. XVII. Jahrgang. Halle a. S. Max Niemeyer 1900.

Es war nicht bloß ein guter Griff, sondern eine gute That, ein „gutes Werk" an dem gebildeten deutschen Haus der Gegenwart und an dem Altmeister Dürer selbst, daß der Verein für Reformationsgeschichte sich entschlossen hat, eine Monographie über Albrecht Dürer seinen Mitgliedern und Freunden darzubieten. Und es ist ihm gelungen, für die Aufgabe in Oberbibliothekar Zucker in Erlangen den rechten Mann zu gewinnen. Gründlich vertraut mit dem Werk Albrecht Dürers selbst wie mit der weitschichtigen Litteratur über dasselbe, der erste Sachverständige in der Frage über Dürers Stellung zur Reformation, worüber er wiederholt geschrieben, mild und sachlich im Urteil, feinsinnig in der Deutung der Kunstwerke hat er in der Schrift gegeben, was die reife Frucht langjähriger Beschäftigung mit dem Gegenstand ist.

Das Christliche Kunstblatt kann nur wünschen, daß seine Leser selbst sich von diesem bewährten Führer in die nähere Bekanntschaft mit dem großen Meister einführen lassen, der ja viel gepriesen, aber doch von so vielen gebildeten Deutschen so wenig wirklich gekannt ist.

Der Rahmen, in welchen das Lebensbild Dürers von Zucker gefaßt wird, ist möglichst schlicht (umfaßt doch der ganze Text nur 163 Seiten), Hypothesen, allgemeine Erörterungen sind möglichst vermieden, dagegen ist das Material, das zum Verständnis und zur Würdigung der einzelnen Werke A. Dürers und seiner Bedeutung als Künstler dient, sehr vollständig gegeben. Schlicht und nüchtern in der Darstellung ist dem Verfasser stets das Bestreben anzumerken, hinter dem Werke Dürers selbst zurückzutreten und dasselbe, nachdem es zu richtigem Verständnis gebracht ist, für sich selbst sprechen zu lassen. Unterstützt wird das Verständnis durch die reichliche Beigabe von Abbildungen (66 im Ganzen, 15 auf Einzelblättern), fast alle in Facsimilereproduktion (das Selbstporträt der Münchener Pinakothek dürfte bei einer Neuauflage auch in solcher gegeben werden), nicht alle im Abdruck ganz gelungen, aber in sorgfältiger, manches weniger Bekannte bietender Auswahl.

Im einzelnen sei folgendes erwähnt. Die erste Reise nach Venedig wird von Zucker als feststehende Thatsache angesehen und in das Jahr 1495 gesetzt, dagegen verhält er sich zweifelnd gegen die Dürer neuerdings als Arbeiten seiner Basler Zeit zugeschriebenen Holzschnitte. — Besonders gelungen ist die Beschreibung und Würdigung der großen Holzschnittfolgen Dürers; bei der Apokalypse weiß es Zucker verständlich zu machen, wie er zu diesem Stoffe kam und was das Besondere seiner Behandlung desselben ist; bei den Passionsscenen sind sehr fruchtbar die Vergleichungen verschiedener Darstellungen desselben Gegenstandes aus den einzelnen Folgen. Bei dem Kupferstich Ritter, Tod und Teufel wird die Erklärung auf Erasmus' Encheiridion basiert (vergl. Christl. Kunstbl. 1899, S. 129). Das berühmte, früher „Hans Imhof" genannte Porträt, jetzt in Madrid, läßt Zucker in Nürnberg, nicht wie neuerdings auch

angenommen, auf der Niederländischen Reise entstanden sein und schließt daran eine feinsinnige Charakteristik Dürers als Porträtmaler überhaupt. Eingehend, wir möchten sagen erschöpfend, sind die sogenannten vier Apostel behandelt. Die künstlerische Würdigung geht von weiten Gesichtspunkten aus und trifft das Wesen der Sache; in Unterordnung unter sie können wir uns auch die Theorie von den „vier Temperamenten" gefallen lassen, die Dürer in den vier Aposteln habe darstellen wollen. Anknüpfend geht Zucker zu „Dürers Stellung zur Reformation" über. Es ist eine sehr glückliche Anordnung, daß in ganz ungezwungener Weise diesem Gegenstand ein besonderes Kapitel (das XVI) gewidmet ist. Die Wucht der Darstellung, in welcher die geschichtlichen Thatsachen ruhig und objektiv an einander gereiht, in geschlossener Phalanx auftreten, wirkt unbedingt überzeugend und führt die Frage zu endgiltiger Entscheidung. Andrerseits ist durch diese gesonderte Behandlung erreicht, daß die Darstellung und Entwicklung des Künstlerischen an Dürer ganz ungehemmt und unverworren mit anderen Gesichtspunkten dahinfließt. Ein Kapitel über „Dürers Theoretische Studien" schließt sich harmonisch daran an. Die Anmerkungen, selbständig in einem Anhang zusammengefaßt, stören den Fluß der Darstellung nicht und verdienen — insbesondere zu Kapitel XVI — eingehende Beachtung.

Wir wünschen dem Werke die weiteste Verbreitung; es ist trefflich geeignet mitzuhelfen, Verständnis für „deutsche Art und Kunst" sowie dafür zu wecken, wie ein reines Gemüt und ein tiefer Geist in der Jugendzeit der Reformation sich im Dienst des Guten und Wahren bemüht und dem Licht des Evangeliums zugewandt haben.

Drei Künstlerleben. Tilmann Riemenschneider. Erwin von Steinbach. Michelangelo. Dichtungen von Eduard Paulus. Stuttgart. J. G. Cotta'sche Buchhandlung Nachfolger. 1900. Geb. 2 *M*

Eduard Paulus, der Poet und Altertumsforscher, vermag den Denkmalen alter Kunst nicht bloß als Kunsthistoriker und Konservator gegenüber zu stehen, wozu sein Amt als bisheriger württembergischer Landeskonservator und Herausgeber der württembergischen Kunst- und Altertumsdenkmale ihm unmittelbar Anlaß giebt, sondern die Gestalten der alten Meister verklären und gestalten sich ihm zu lebensvollen Gesichten, und diese zu formvollendeten Gedichten. Tilman Riemenschneider, der Meister der fränkischen Spätgotik und Frührenaissance, über dessen Leben wir verhältnismäßig gut unterrichtet sind und dessen Werke sich so charakteristisch aus seiner handwerklichen Umgebung abheben (Paulus hält daran fest, daß der Marienaltar in der Herrgottskirche zu Creglingen sein [frühes] Werk ist), Erwin von Steinbach, der Meister der Straßburger Münsterfassade und wie Paulus annimmt, auch der Westfassade der Reutlinger Marienkirche (Paulus erkennt seinen unmittelbaren oder mittelbaren Einfluß an fast allen wichtigeren Kirchenbauten des Rheingebiets im weiteren Sinn), Michelangelo sind es, denen je ein Kranz von Dichtungen gewidmet ist. Bei Riemenschneider bilden sie ein ganzes Lebensbild, bei Erwin eine Reihe buntfarbiger Lebensbilder, bei Michelangelo ist es eine Reihe stimmungsvoller Sonnette, in denen

ſich der Dichter bald in des großen Florentiners Seele, bald in ſeine Zeit verſetzt, bald ſich in deſſen Kunſt verſenkt. Auch unſere Leſer werden dem Dichter gerne folgen in das von Poeſie verklärte Land der Kunſt.

Chronik.

Ein bisher verſchollenes Bild von Dürer will Anton Weber, wie er in der „Zeitſchrift für bildende Kunſt“ mitteilt, im Museo Nactonal das Bellas Artes in Liſſabon wieder aufgefunden haben. Es handelt ſich um eine Darſtellung des heiligen Hieronymus, welche von Dürer ſelbſt in ſeinem „Tagebuch der niederländiſchen Reiſe“ erwähnt wurde. Zum Monat März des Jahres 1521 merkt Dürer dort an: „Ich habe einen Hieronymus fleißig in Ölfarben gemalt und dem Roderigo von Portugal geſchenkt.“ Der Portugieſe Roderigo Fernandez hatte ſich in Antwerpen des deutſchen Künſtlers in der liebenswürdigſten Weiſe angenommen und ihn mit Geſchenken und Einladungen überhäuft, und Dürer hatte ihm aus Dankbarkeit dieſes Ölbild gewidmet. Das Gemälde wurde durch den Geſandten des Königs Joao III, Ruy Fernandez de Almeida, nach Portugal gebracht, von deſſen Nachkommen in dem Marktflecken Azeitao aufbewahrt und gelangte im Jahre 1880 durch Kauf in den Beſitz der portugieſiſchen Regierung. Das auf Holz gemalte, 60:48 cm meſſende Bild ſtellt den Heiligen in etwas vorgebeugter Stellung dar. Das greiſe Haupt iſt mit der flachen rechten Hand geſtützt, der Arm ruht auf einem pultartigen Kaſten, der Zeigefinger der vorgeſtreckten linken Hand iſt auf einen Totenſchädel gelegt, der ſich auf einem ſchmalen Tiſche vor dem Greiſe befindet. Die Augen ſchauen ſinnend gerade aus, die hohe Stirn iſt von Furchen durchzogen. Eine grüne Mütze deckt den Kopf, den Körper umſchließt ein hellrotes Gewand, über das ein dunkelroter Mantel geworfen iſt. Auf einem Leſepult liegt ein aufgeſchlagener Quartband, während zwei geſchloſſene Bücher darunter ſichtbar werden. Aus dem größeren grüngebundenen Buch ragt ein weißer Buchmerker heroor, der oben die Jahreszahl 1521 und unten das Monogramm Dürers trägt. Von der grünen Wand des Hintergrundes hebt ſich ein Kruzifix ab. Die Arbeit zeigt im ganzen keine recht befriedigende Farbenharmonie, ſie iſt jedoch mit außerordentlichem Fleiß gemalt, die Zeichnung der Adern und der einzeln angegebenen Haare, die Behandlung des Antlitzes und des Totenkopfes zeigen die Malweiſe des Künſtlers. Jeder Zweifel daran, daß man es hier mit dem von Dürer erwähnten Bild zu thun hat, ſcheint ausgeſchloſſen. Wie der Herausgeber der Zeitſchrift, Profeſſor Max Zimmermann, hinzufügt, iſt von keinem anderen Gemälde Dürers außer von dem verbrannten Heller'ſchen Altar von Frankfurt a. M. eine ſo ſorgfältige Vorbereitung durch Zeichnungen nachzuweiſen wie von dieſem wieder entdeckten Hieronymus-Bilde. Der berühmte Greiſenkopf in der Albertina iſt maßgebend geweſen für das Geſicht im allgemeinen, für den Bart, für die rechte Hand und für die Kappe, ohne daß ſich der Künſtler jedoch ganz ſklaviſch an dieſe gehalten hätte. Auf einem jetzt im Berliner Kupferſtichkabinet bewahrten Blatt zeichnete Dürer denſelben Kopf noch einmal, weil er in dem Gemälde die Augen geradeaus blicken laſſen wollte, während die Zeichnung der Albertina den Greis mit niedergeſchlagenen Augen giebt. Daran ſchließen ſich Studien für den linken Arm und die linke Hand auf einem anderen Blatt der Albertina, ebendort findet ſich auch eine Zeichnung mit dem Totenſchädel, auf den die Hand weiſt, und eine Zeichnung des Leſepults mit den Büchern. Alle dieſe Blätter ſind auf dunkel violettem Papier und in derſelben Technik, Tuſch mit Bleiweiß, gehöht. Gerade kleine Abweichungen verraten den frei mit ſeinem künſtleriſchen Eigentum ſchaltenden Meiſter. Das Motio, die Darſtellung des Hieronymus mit dem Totenſchädel, war in den Niederlanden, wo Dürer malte, ſchon während des 15. Jahrhunderts als Memento mori ſehr beliebt. Dürers Gemälde muß früh zu hoher Berühmtheit gelangt ſein, denn es finden ſich mehrere Bilder, die augenſcheinlich von dem von Dürer geſchaffenen Typus beeinflußt ſind.

Das Schickſal der François-Vaſe, die vor kurzem im Muſeum zu Florenz zertrümmert worden iſt, ruft, wie die „Poſt“ berichtet, in engliſchen Blättern die Erinnerung an ein ähnliches Vorkommnis im Britiſchen Muſeum wach. Die berühmte **Portland-Vaſe**, die im 17. Jahr-

hundert in einem Sarkophag bei Rom gefunden wurde, ist in der Mitte unsres Jahrhunderts zerstört worden. Es ist das die einzige ernstliche Katastrophe dieser Art, die sich dort ereignet hat. Die Portland-Vase, die dem Museum zu Beginn dieses Jahrhunderts übergeben wurde, gehörte bis zum Jahre 1845 zu den gepflegtesten Kleinodien der Sammlung. Dann wurde sie von einem betrunkenen Raufbold vorsätzlich vom Postament geworfen und zerschlagen. Merkwürdig war nun, daß die Behörde des Museums sich an niemand halten konnte, weil der Besitzer der Vase sich weigerte, Klage zu führen. Sie konnten den Vandalen gerichtlich nur wegen des Glaskastens, der die Vase bedeckte, verklagen. Dafür wurde ihm eine kleine Geldstrafe auferlegt, die aber eine gütige, etwas närrische Dame für ihn bezahlte. Die Vase wurde dann jedoch so gut ausgebessert, daß der gewöhnliche Beobachter kaum die Beschädigung merkt. Ob die François-Vase auch so sorgfältig ausgebessert werden kann, daß sie von ihrem künstlerischen Wert wenig oder gar nichts verliert, wird von Sachverständigen bezweifelt.

Inhalt: Eindrücke von der Pariser Weltausstellung. Von J. M. (Fortsetzung.) — Über Antependien der Gandersheimer Äbtissin Elisabeth Ernestine Antonie, geborenen Herzogin von Sachsen-Meiningen, in der Stiftskirche zu Gandersheim. Von Rektor Dr. F. Brackebusch in Gandersheim. (Schluß.) — Die neuen Portalthüren am Dom zu Bremen. Mit vier Abbildungen. — Vom Büchertisch. — Chronik.

Verantwortliche Redaktion: Oberkonsistorialrat Dr. **Johs. Merz** in Stuttgart.
Druck und Verlag von **J. F. Steinkopf** in Stuttgart.

Anzeigen.

Im Verlag von **J. F. Steinkopf** in Stuttgart ist erschienen:

Von Rom nach Sardes.

Reisebilder aus klassischen Landen

von Gustav Lang.

2. verbesserte und vermehrte Auflage. Mit einer Karte von Ithaka.

Kart. ℳ 3.—, fein gebunden ℳ 3.80.

„Offene Augen und eine künstlerische Hand, große Empfänglichkeit für Land und Leute, sowie reiche Kenntnis der geschichtlichen Verhältnisse verbinden sich, reizende Reisebilder hervorzubringen ... Und wenn unter diesen Bildern Smyrna, Ephesus, Pergamon, Sardes sich befinden, so fühlt auch der christlich gerichtete Leser sich angeheimelt. Ein wahres Meisterwerk aber ist Ithaka, bei dessen Zeichnung Liebe zum klassischen Altertum und poetische Naturanschauung sich die Hand reichen." Deutsch-evang. Kirchenzeitung.

Atelier
für Kirchenbau u. Kircheneinrichtung.

Werkstätten
f. Kirchenparamente, Ornate, Vasa sacra, Leuchter, Crucifixe, Kronen, Wandleuchter etc., sowie f. den gesammten innern Ausbau, als: Altäre, Kanzeln, Gestühl etc.

Uebernahme
ganzer Kirchen- u. Kapellen-Bauten und Kirchen-Restaurationsbauten. Ausführung aller ins Fach einschlagenden Entwürfe, Zeichnungen, Kostenanschläge etc.

Altar-Kerzen aus reinem Bienenwachs à Pfd. 2,50 Mark, Hostien mit Crucifixus à 1000 Stck. 2,00 Mark.

Theodor Prüfer, Architekt
Berlin S.W., Dessauer Str. 23.

Solide und stilvolle Arbeit bei mäßigen Preisen, große Auswahl von Mustern und Modellen. Zink, von vielen Handlungen fälschlich als Bronce angekündigt, und Gußeisen finden bei mir keinerlei Verwendung. **Abbildungen, Musterblätter, Preis-Verzeichnisse, Atteste, sowie jede Auskunft gratis und franco.**

Dezember 1900. Zweiundvierzigster Jahrgang. Nr. 12.

für Kirche, Schule und Haus.

Herausgegeben von

Dr. Johannes Merz,

Oberkonsistorialrat in Stuttgart.

Erscheint monatlich in einem Bogen. Preis des Jahrgangs 4 Mark. — Zu beziehen durch alle Postämter und Buchhandlungen.

Eindrücke von der Pariser Weltausstellung.

(Schluß.)

Wie sich die angelsächsischen Nationen — England und Amerika — zu dem Problem der religiösen Kunst verhalten, davon gab die Pariser Ausstellung kein genügend deutliches Bild. Es ist ja bekannt, daß das Beste, was englische Kunst hervorbringt, im Lande bleibt und zwar nicht etwa in öffentlichen Sammlungen, sondern im Privatbesitz, so daß nur wenige Auserwählte dazu gelangen, diese Dinge sehen und studieren zu können. Ähnlich scheint es in Amerika zu sein. Was England und Amerika nach Paris geschickt hatte, das war vorzugsweise die junge Kunst, welche von Paris ihre Inspirationen geholt hat. Ähnlich war es auch bei den nordisch-germanischen Nationen — Dänemark, Schweden und Norwegen und besonders reich Finnland —, nur daß hier die Vermutung wohl gerechtfertigt ist, daß es daneben eine von Frankreich unabhängige nationale Kunst

wie in England nicht giebt. Denn das große Bild von Joakin Skoogaard (Dänemark): „Christus in der Vorhölle" mit seinen an Fiesole bezw. Overbeck erinnernden Typen ist zwar als religiöses Bild eine ganz respektable Leistung, aber etwas von neuer Erfassung des Problems oder von zukunftsreicher, nationaler Eigenart war nicht darin zu entdecken, und während die Ausstellung der finnländischen Maler und Malerinnen in Porträt und Landschaft ein sehr charakteristisches Spiegelbild von „Land und Leuten" bot, zeigte das einzige größere religiöse Bild dieser Sammlung: „Christus als Gärtner und Magdalena (noli me tangere)" von Albert Edelfelt eine unverkennbare starke Beeinflussung vom Münchner Freilicht. Österreich und die Schweiz kamen für die religiöse Darstellung nicht weiter in Betracht. Unter den Schweizer Künstlern erregte Hodler besondere Aufmerksamkeit schon wegen dem die künstlerischen Kreise der Schweiz in zwei feindliche Lager spaltenden Zwiespalt der öffentlichen Meinung in der Beurteilung seiner Fresken im Waffensaal des neuen Züricher Landesmuseums, aber auch durch die ausgesprochene Eigenart seiner Auffassung und Darstellung. Wenn sich darin ein starkes Talent im Sinne modern-dekorativen Stils nicht verkennen läßt, so war unter seinen in Paris ausgestellten Werken — kein günstiges Zeichen — das früheste, die „Nacht" (auch in München, Glaspalast 1897 zu sehen) das hinsichtlich des künstlerischen Gehalts bedeutendste.

Das grand palais der Ausstellung barg außer den tausenden von Kunstwerken der Malerei und Skulptur auch eine sehr umfangreiche Architektur-Ausstellung; eine Verbindung, die in Frankreich ja auch bei jedem Salon üblich ist. Man mag sich für die Architekten der Anerkennung und Gleichstellung mit den übrigen Künstlern, die darin liegt, freuen, und kann es doch begreiflich finden, daß das Publikum die Architektur-Ausstellungen zu fliehen pflegt. Denn die Architektur kann eben nur Pläne und sonstige graphische Darstellungen, aber nicht ihre Originale in einer Ausstellung vorführen. Damit wird es andrerseits zusammenhängen, daß die Architekten selbst nur geringen Eifer zeigen, ihre Werke auf Ausstellungen vorzuführen; auch in Paris bekam man nur eine äußerst lückenhafte Übersicht über das Können und Streben der Architekten der verschiedenen Länder. Dies gilt auch für den Kirchenbau, obgleich in Paris unter den ausgestellten Plänen verhältnismäßig viele Kirchenbaupläne sich befanden. So mögen denn hier nur wenige Bemerkungen über diesen Teil der Ausstellung gewagt werden. Vor allem mußte es interessieren, wie weit die moderne Richtung im Kirchenbau, die sich an das sogenannte Wiesbadener Programm anlehnt, auf der Ausstellung sich zur Geltung gebracht hatte. Es war das nur in verschwindendem Maße der Fall. Von Deutschland selbst hatten in moderner Richtung nur Schilling und Gräbner (Dresden) 5 Ansichten zu kirchlichen Neubauten ausgestellt. Aus den nordisch-protestantischen Reichen zeigten sich einige Pläne, welche neue Lösungen des protestantischen Kirchenbauproblems versuchten. H. J. Lösström zeigte ein Projekt für eine Kirche in Stockholm; gotisch, Langschiff mit breitem Kreuzschiff, nur im Langschiff eine Empore, Altar weit zurück in rechteckigem Chor, davor, wie es scheint, die Kanzel in der Flucht des Mittelgangs der Kirche: eine wenig bestechende Anordnung. Petersen führte

das Projekt zu einer Landkirche vor, Kanzel in der Mittelaxe, Orgel der Kanzel gegenüber auf der Westempore, Kreuzschiff ohne Emporen, Stil wirkungsvoll gotisch. Dagegen war für den reformierten Kultus von Armand Neukomm, Paris, der aber bei der Schweiz ausstellte, der Entwurf zu einem temple protestant vorgeführt, welcher das Prinzip, welches dem Wiesbadener Programm zu Grunde liegt, konsequent durchführte: quadratischer Grundriß des Ganzen, Chaire an der Rückwand in der Mittelachse, davor der Kommuniontisch, rechts Taufstein, links Cantique, Orgel im Angesicht der Gemeinde hinter der Chaire, dabei in Anordnung und Ausstattung des Ganzen durchaus auf das Herkömmlich-kirchliche verzichtet. Beim Anblick solcher Entwürfe kann man nur immer wieder sagen, daß sie offenbar aus einer ganz anderen Idee des Gottesdienstes, als sie in der lutherischen Kirche lebendig ist, hervorgewachsen sind und für eine lutherische Gemeinde sich nicht eignen; ebenso aber auch, daß alle „modernen" Kirchen in Deutschland an Konsequenz der Gestaltung von einem derartigen temple protestant weit übertroffen werden, und man wird sich bewußt, daß die Mängel derselben nicht Unvollkommenheiten sind, die allem Neuen im Anfang anhaften, sondern Fehler des Kompromisses, die daher rühren, daß man bei dem Versuch, dem lutherischen Gottesdienst ein neues Gewand zu oktroyieren, der Rücksicht auf seine historische Eigenart sich nicht ganz entschlagen konnte.

Auf katholischer Seite war bei den ausgestellten Plänen aller Nationen ein Streben nach strenger Durchführung des mittelalterlich katholischen Typus zu beobachten, die Ideale der Renaissance z. B. in der Decken- und Pfeilerbehandlung sind verlassen; modern ist nur die häufig hervortretende Tendenz zur Schaffung weiter Innenräume mit möglichst wenig Stützen. Ausgestellt waren aus Deutschland die Münchner Neubauten (St. Anna, St. Paul), aus Spanien die gewaltige gotische Basilika der heiligen Theresa de Jesus, aus Frankreich die Basilique de Jeanne d'Arc à Domremy von Paul Sébille, die Eglise du rosaire de Lourdes, St. Sauveur zu Petit-Andely, eine völlige Zentralanlage mit Mittelturm und Chorumgang und die Eglise des Trois-Moutiers von Salleyguier, eine gewaltige romanische Anlage vom Jahr 1890, die sich dadurch von den übrigen unterscheidet, daß sie in der Behandlung des romanischen Stils bei aller Treue gegen denselben eine moderne Wirkung anstrebt. Dies ist sonst das charakteristische Zeichen der evangelischen Kirchenbauten. Gegen die mißverstandene, hölzerne Gotik der fünfziger Jahre, gegen die allzu treu die alten Muster nachahmenden Kirchenbauten des letzten Vierteljahrhunderts zeigt sich überall bei den Baumeistern das Bestreben, in den Stilformen der Alten etwas Neues mit eigenartiger künstlerischer Wirkung hervorzubringen. Es war ja gewiß unrichtig, eine verkleinerte und vereinfachte Kopie des Freiburger Münsters z. B. als Pfarrkirche in eine evangelische Gemeinde zu stellen; gerade die mittelalterlichen Stilarten haben eine sehr große innere Modulations- und Anpassungsfähigkeit, welche es gestattet, in ihnen auch ganz neue Bauaufgaben, wie die Herstellung von Innenräumen anderen Charakters und anderer Konstruktion, als das Mittelalter sie kannte, zu lösen. Was hier geschaffen wird in innerer Echtheit (die etwas anderes ist als äußere Korrektheit) und mit kräftig sich aus-

ſprechendem künſtleriſchem Empfinden, das wird auch dem Chriſtlichen Kunſtblatt willkommen ſein. Daß ſich auch auf der Pariſer Weltausſtellung bei den vorgeführten Kirchenbauplänen ein Streben in dieſer Richtung geltend machte, ſei zum Schluß als ein Zeichen lebenskräftiger Entwicklung feſtgeſtellt.

J. M.

Vom Büchertiſch.

Alte Meiſter in farbigen Nachbildungen. Verlag von E. A. Seemann, Leipzig und Berlin. 1 Jahrgang zu 5 Lieferungen = 40 Tafeln 20 *M*.

Neben die Reproduktionen in Schwarz-Weiß, in welchen die Meiſterwerke aller Epochen der Kunſt nunmehr den weiteſten Kreiſen zugänglich ſind, treten hier farbige Nachbildungen, welche ebenfalls auf mechaniſchem Wege hergeſtellt ſind.

Die angewendete Technik iſt diejenige der Photographie in drei Farben und der daraus ſich ergebende Druck in drei Platten, gelb, rot und blau.

Wenn man einen blauen und einen gelben Farbſtoff miſcht, ſo entſteht ein grüner Ton. Es tritt keine neue Farbe hinzu, ſondern es bleibt nur eine gemeinſchaftliche übrig. Der blaue Farbſtoff ſendet neben blau auch grüne Strahlen aus; ebenſo der gelbe. Da nun aber der blaue Stoff nahezu alle gelben Strahlen verſchluckt und der gelbe nahezu alle blauen, ſo werden dieſe Strahlen unſichtbar, und die grünen, welche von beiden Stoffen zurückgeworfen werden, bleiben ſichtbar. Ähnliche Vorgänge finden ſtatt bei Miſchen von rotem und gelbem Farbſtoff zu Orange, von rotem und blauem zu Violett. Tritt zu der Miſchung von blauem und gelbem Farbſtoff, welche den Eindruck von Grün macht, noch ein geeigneter roter, ſo bildet ſich ſcheinbar ein neutrales Grau, weil alle beſtimmten Farbennüancen von den drei farbigen Stoffen verſchluckt werden.

Ein dieſen koloriſtiſchen Experimenten ähnliches Verfahren findet bei der Photographie in drei Farben Anwendung. Jedermann kennt die Geſtalt des Sonnenſpektrums im Regenbogen, das durch ein dreiſeitiges Glasprisma zwar enger begrenzt, aber viel ſchöner noch erzielt werden kann. Zieht man ein ſolches Sonnenfarbenband durch Prismenſyſteme breiter auseinander und photographiert dieſes bunte Band mit einer gewöhnlichen photographiſchen Platte, ſo markiert ſich darauf vor allem der Eindruck der violetten und blauen Strahlen, weniger ſchon der grünen, noch weniger der gelben und faſt gar nicht der roten. Dieſes „faſt gar nicht“ Wirken der roten Strahlen kann man nun in ein „abſolut gar nicht“ Wirken der roten Strahlen umwandeln, wenn man eine grüne Scheibe vor oder hinter die photographiſche Linſe ſchiebt. Dann wirken alle Lichtſtrahlen, nur nicht die roten, welche ohne jeden Eindruck bleiben, und die Stelle der Platte, welche dem roten Teil des Sonnenſpektrums entſpricht, bleibt unberührt von der ſchwärzenden Wirkung der Lichtſtrahlen, d. h. ſie wird nach der Hervorrufung völlig glasklar und durchſichtig. Kopiert man dieſes Negativ unter einem lichtempfindlichen Papier, das durch den Einfluß des Lichtes einen roten Ton erhält, ſo erhält man ein Bild derjenigen Gruppe von Lichtſtrahlen, die

vorher nicht gewirkt hatten, weil man sie durch eine grüne Scheibe ausgeschlossen hatte, also der roten. Stellt man mit Hilfe des oben gewonnenen Negativs nun eine Druckplatte her und druckt diese Platte mit roter Farbe, so erhält man ein Abbild des Teiles des Sonnenspektrums, das man vorher ausgesperrt hatte.

Statt des Sonnenspektrums kann man nun jeden andern vielfarbigen Gegenstand, z. B. ein Ölgemälde, in der angegebenen Weise aufnehmen. Sperrt man hier abermals das Rot aus und benutzt das Negativ zur Herstellung einer Druckplatte, so erhält man ein Abbild aller roten Partien des Bildes. Zu bemerken ist dazu, daß alle rein roten Partien sich sehr stark markieren; Stellen, welche nur halb aus Rot bestehen, z. B. Orange, Violett oder Braun kommen nur halbstark; graue Partien dagegen, bei denen das Rot nur zur Beseitigung bestimmter Farbennüancen dienen soll, kommen nur etwa ein Drittel so stark, als die rein roten Partien des Bildes.

Ähnlich nun, wie mit dem Rot, verfährt man mit den beiden anderen Grundfarben, Gelb und Blau. Jede dieser Farben wird bei der Aufnahme des farbigen Objekts ausgeschaltet. Das Blau wird durch eine orangerote Gelatineplatte ausgesperrt; die erzielte Druckplatte wird mit blauem Pigment gedruckt. Den gelben Strahlen wird durch eine violette Scheibe der Zutritt verwehrt; die erzielte Druckplatte wird mit demjenigen Gelb gedruckt, dem vorher der Eintritt in den Apparat verboten war. Die drei Pigmente müssen so zu einander abgestimmt sein, daß der Übereinanderdruck der vollen satten Töne alle Farbenempfindung, ja alle Lichtempfindung auslöscht, und den Eindruck eines reinen glänzenden Schwarz ergiebt.

Theoretisch betrachtet erscheint somit das angewandte Prinzip sehr einfach; und in der That ist auf die theoretische Möglichkeit der Dreifarbenphotographie schon kurz nach der Erfindung der Photographie hingewiesen worden. Aber die praktischen Schwierigkeiten der Durchführung waren sehr groß und sehr zahlreich, und erst vor etwa zwölf Jahren gelang es den gemeinsamen Bemühungen des Lithographen Ulrich und des verstorbenen Professor Hermann Vogel in Berlin Dreifarbendrucke in Lichtdruck herzustellen, die eine frappante Ähnlichkeit mit dem Original hatten.

Die Schwierigkeiten des Verfahrens liegen auf dem ganzen Wege, der durchmessen werden muß. Schon die Ausfiltrierung einzelner Partien des Spektrums erforderte langwierige spektroskopische Experimente. Die Pigmente, welche nie *eine* Farbe *allein* zurückwerfen, und die ausgefilterten Lichtstrahlen einander anzuähneln ist gleichfalls eine sehr schwierige Aufgabe, die von den Farbenfabriken bisher noch nicht in völlig befriedigendem Maße gelöst worden ist. Die drei farbigen Bilder im Apparat sind wegen der verschiedensten Brechbarkeit der Lichtstrahlen von verschiedener Größe; das Bild, das durch die violette Scheibe geht, ist größer, als das durch die orangerote erzeugte. Die Bilder würden aufeinandergelegt, gar nicht passen, wenn nicht mit Hilfe von Mikrometern die genaue Größe aller Bilder identisch gemacht würde. Die drei erzielten Negative müssen von genau gleicher Dichte sein, was sehr schwer ist, wenn man bedenkt, daß die Expositionszeiten sich verhalten wie etwa 1:8:25. Die Tagesbeleuchtung

wechselt und schwankt fortwährend, nicht nur in der Helligkeit, sondern auch in der chemischen Kraft des Lichts, die durchaus nicht miteinander parallel laufen. Der erste Zusammendruck ergiebt ferner durchaus noch kein absolut treues Bild. Gewisse Störungen, die von falschem Licht herrühren, und sich praktisch wohl nie auf mechanische Weise beseitigen lassen werden, müssen noch korrigiert werden, ehe die Farbenwerte des Originals und die der Kopie einander genau entsprechen. Sind die drei Platten endlich fertig, so ergeben sich beim Druck auf der Schnellpresse wiederum allerhand unerwartete Schwierigkeiten. Die Farbe muß absolut gleichmäßig aufgetragen werden; das Papier darf nur in einer bestimmten Temperatur verarbeitet werden, weil es sich in der Wärme dehnt, so daß die Bilder nicht mehr zusammenpassen u. s. w.

In diesem Verfahren sind die ersten beiden Lieferungen des oben genannten Unternehmens hergestellt, und überraschen in der That durch die feine koloristische Wirkung bei absoluter Treue gegenüber dem Original, mit der z. B. Terborch, Van Eyck (Mann mit der Nelke), Moretto (heilige Justina), Raffael (Madonna del Granduca) wiedergegeben sind. Bei gleich sorgfältiger Herstellung verspricht die Sammlung ein höchst wertvolles Anschauungsmittel für den kunstgeschichtlichen Unterricht wie vorzügliches Material für künstlerischen Zimmerschmuck zu bieten. Besonders gelungen ist in den vorliegenden Lieferungen die Wiedergabe kleinerer, weniger figurenreicher Bilder, was bei dem gewählten Format (22 : 29 cm Größe des die Bilder umgebenden Passepartout, der vielleicht etwas handlicher gestaltet werden könnte) begreiflich ist; unter den verschiedenen Malerschulen scheinen sich die Niederländer und Holländer besonders für die Aufnahme in dieser Technik zu eignen.

Opus Si. Lucae. Eine Sammlung klassischer Andachtsbilder. Geleitet von Dr. Karl Domanig, K. u. K. Kustos am kunsthistorischen Hofmuseum in Wien. Jos. Roth'sche Verlagshandlung, Stuttgart-Wien. 6 Lieferungen à 5 *M*.

In sehr schöner und sorgfältiger Ausstattung werden hier aus der Sammlung „Klassische Andachtsbilder", welche die österreichische Leogesellschaft in Wien für die breiten Schichten des Volks herausgiebt, diejenigen Blätter besonders herausgegeben, welche entweder bis jetzt unediert waren oder nicht leicht erreichbar sind oder endlich wegen ihrer hervorragend schönen Wiedergabe für Liebhaber und Sammler von Interesse sind. (Die Lithographie Haufler, Schmutterer u. Cie. in Wien hat in zarter und getreuer, auch farbiger Wiedergabe der Originale Hervorragendes geleistet.) Zart empfunden ist Führichs Visio David regis; interessant die Dürer'sche Madonna und die Benützung des Motivs derselben durch Alonso Cano, die prächtige Seidenstickerei der „Dreifaltigkeit" aus der van Eyck'schen Schule in polychromer Wiedergabe u. s. w. Die Blätter sind wie diejenigen einer Kupferstichsammlung auf Karton befestigt und laden den Liebhaber durch ihre ganze Ausstattung ein, mit ihnen seine Mappen zu schmücken.

Spemanns goldenes Buch der Kunst. Berlin und Stuttgart. Verlag von W. Spemann. 1901. 6 *M*.

Mit einem ganzen Stabe hervorragender Mitarbeiter, darunter Namen besten Klanges wie W. Bode, Hermann Grimm, Julius Lessing, Friedrich Lipp-

mann, W. v. Seidlitz u. s. w. ist in diesem handlichen Bande das ganze Gebiet der Kunst historisch und praktisch vorgeführt. Er enthält eine „Kunstgeschichte" vom Altertum bis zur Gegenwart, in jeder einzelnen Epoche von einem namhaften Fachmann bearbeitet, ein „Künstlerlexikon", eine Belehrung über „Kunstübung" für Malerei, Bildhauerei, Kupferstich, Graphische Künste, Edelmetall, Unedle Metalle, Schmiedearbeit, Keramik, Kunstarbeit in Glas, Handweberei und Spitzenklöppelei, Buchbinderei und Lederarbeiten, die „Kunst im Kleide", Liebhaberkünste, sodann eine Anweisung für „Kunstsammler", ein Verzeichnis der „Künstler der Gegenwart" mit Porträts, synchronistische Zeittafeln u. s. w., all das auch noch auf besonders eingehefteten Kartons gut illustriert (die „Nürnberger Madonna" wird dabei abweichend vom Text dem V. Stoß zugeschrieben), begleitet von einleitenden Essays allgemeineren Charakters. — Wirkliches Eindringen in die Kunstgeschichte setzt das Studium größerer Werke, wirkliche Kunstübung lebendige Unterweisung durch einen Meister voraus, aber zur Einführung in das ganze Gebiet, zu anregender Zwischenlektüre und als Nachschlagebuch leistet das vorliegende, inhaltlich gediegene Werk gewiß vortreffliche Dienste.

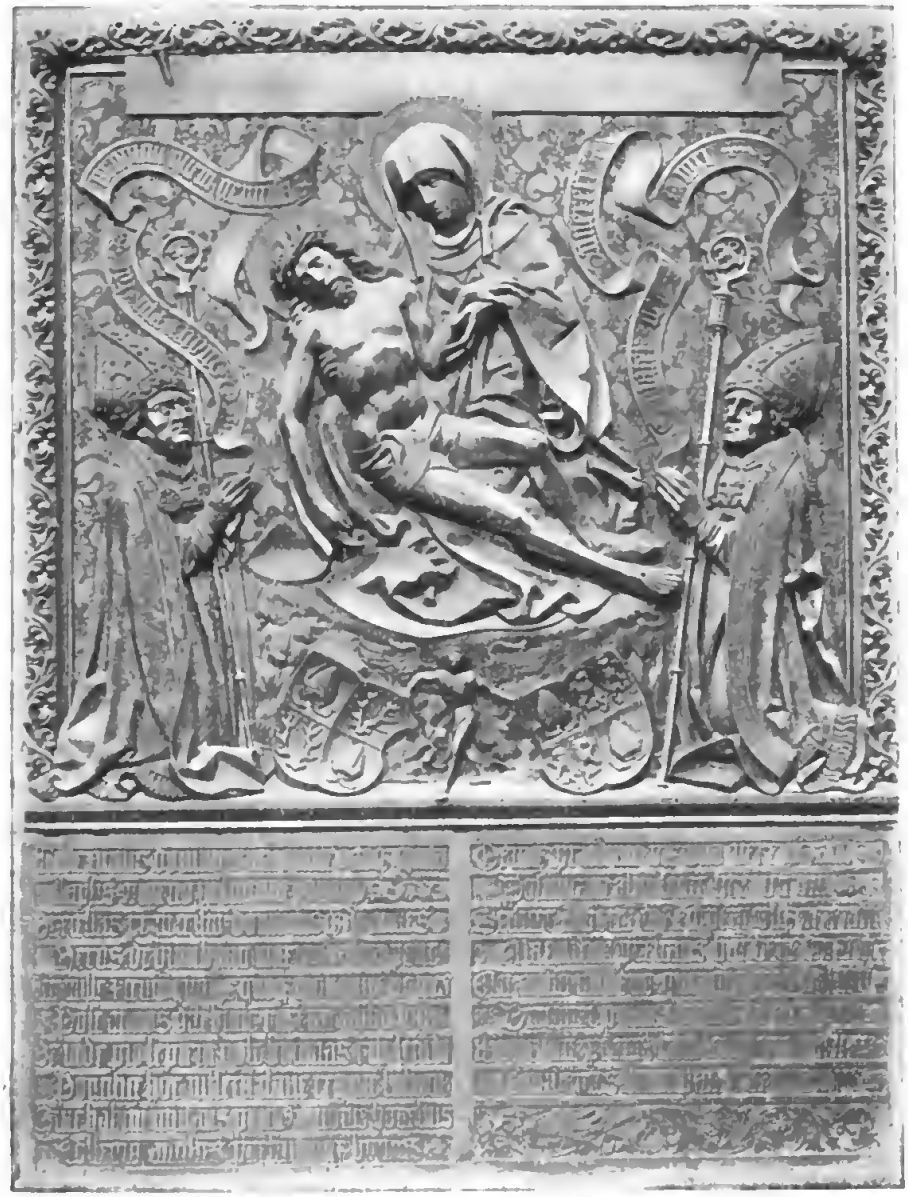
Das Museum. Eine Anleitung zum Genuß der Werke bildender Kunst von Wilhelm Spemann. Herausgegeben von Rich. Graul und Rich. Stettiner. Verlag von W. Spemann in Berlin und Stuttgart. V. Jahrgang. 20 *M*.

Wir haben auf diese Publikation wiederholt hingewiesen als besonders geeignet, bei kunstgeschichtlichem Unterricht zu dienen und auch im häuslichen Kreis eine über das, was die Illustrationen der Handbücher bieten, hinausgehende Anschauung der klassischen Kunstwerke aller Zeiten zu vermitteln. Auch der vorliegende fünfte Band verdient die gleiche Empfehlung. Er enthält die Nachbildung auch einer Reihe von Meisterwerken der religiösen Kunst: Raffaels Sposalizio und Verklärung, Schongauers Verkündigung, Veit Stoß' englischen Gruß, die berühmte Nürnberger Madonna (als Gießmodell dem geistigen Ursprung nach der Familie Vischer zugewiesen), Teile von Ghibertis Thüren des Baptisteriums zu Florenz, Thorwaldsens berühmter Christus. Daneben gehen berühmte Künstlernamen alter bis neuester Zeit her: Crivelli, Giovanni della Robbia, Benedetto da Majano, Lorenzetti, Giorgione, Tizian, Velasquez, Goya, Rembrandt (Anatomie, die berühmte „Holzhackerfamilie" u. s. w.), Franz Hals, Karel Fabritzius, Ostade, Pieter de Hooch, Dürer („Melancholie"), Holbein, Hogard, Genelli, Feuerbach, Manet, Besnard — neben der Wiedergabe einer Reihe schönster neu aufgefundener griechischer Originalskulpturen. Die Ausführung der autotypischen Blätter ist hervorragend fein im Ton, bei manchen Blättern, wie demjenigen nach Ostade, geradezu farbig wirkend.

Die Kunst- und Altertumsdenkmale im Königreich Württemberg. Im Auftrag des K. Ministeriums des Kirchen- und Schulwesens bearbeitet von Dr. Eduard Paulus. 23—26. Lieferung. Jagstkreis. (Anhang.) Unter Mitwirkung von Dr. Eduard Paulus bearbeitet von Dr. E. Gradmann, Konservator der vaterländischen Kunst- und Altertumsdenkmale. Stuttgart, Paul Neff, Verlag. 1900.

Der nunmehr vorliegenden Fortsetzung dieses Werkes, dem das Christliche

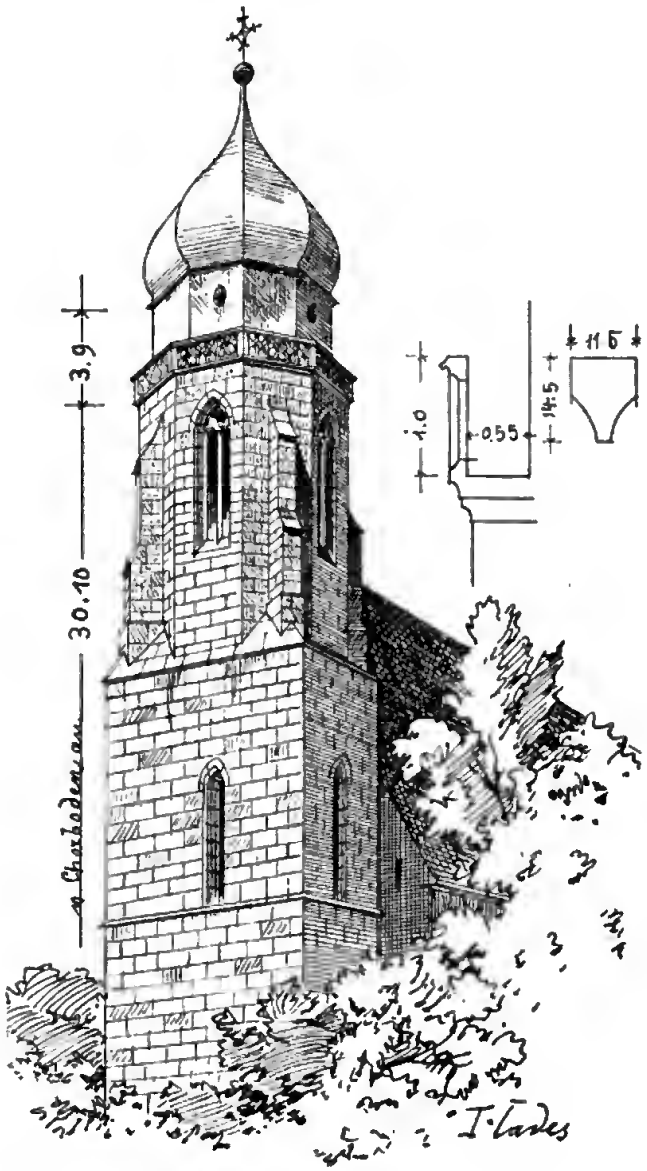
Kunſtblatt von Anfang an Teilnahme entgegengebracht hat, wurde mit beſonderer Spannung entgegengeſehen, war ſie doch die erſte derartige amtliche Leiſtung des neuen würtembergiſchen Landeskonſervators Dr. E. Gradmann, der unſern Leſern als Mitarbeiter unſeres Blattes wohl bekannt iſt. Wir freuen uns, daß es ihm



Epitaph in der Stiftskirche zu Ellwangen.

trotz der für ihn durch geſundheitliche Verhältniſſe neuerdings eingetretenen Hemmung vergönnt iſt, dies Werk eingehenden Studiums und liebevollen Sichverſenkens in den Gegenſtand im Druck vollendet zu ſehen. Es umfaßt die württembergiſchen Oberämter Aalen, Crailsheim, Ellwangen, Gaildorf; möge ihm die Weiterführung des Werks im ſelben Sinn und Geiſt gelingen wie der vorliegende Halbband!

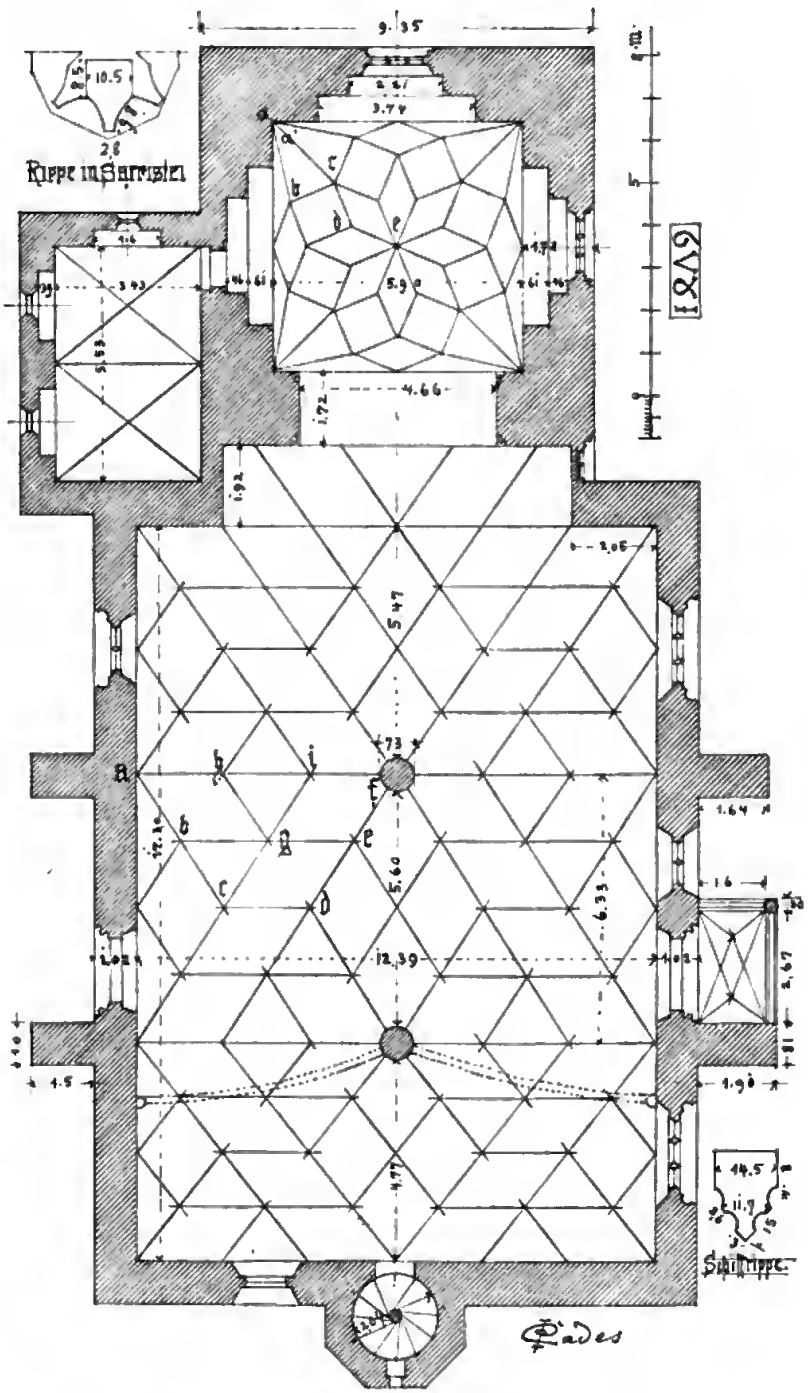
Die Gegend, deren Altertümer von der Urzeit bis zum 18. Jahrhundert geschildert werden, ist ein hochinteressanter alter Kulturboden. Schwaben und Franken stößt hier zusammen, Kirchen, Klöster ältester Gründung reizen den Forscher, eine Reihe alter Adelsgeschlechter haben sich in stolzen Burgen und stattlichen Grabdenkmälern ein Gedächtnis gestiftet.



Kirche zu Thannhausen.

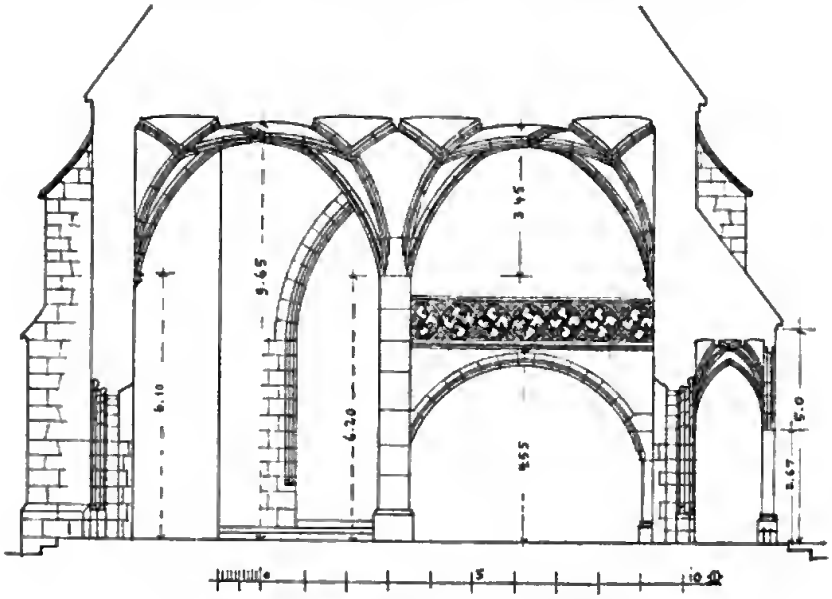
Das „Inventar" der Kunst- und Altertumsdenkmale dieser Bezirke ist nun, soweit wir das durch Stichproben feststellen konnten, außerordentlich vollständig und sorgfältig gearbeitet; dies letztere in der doppelten Richtung, daß Inschriften, Jahreszahlen und Meisterzeichen nach Möglichkeit gesammelt sind und daß andererseits alle Hypothesen über Urheberschaft u. s. w. vermieden oder nur als solche gekennzeichnet sind (so beim Altar in der Johanneskirche zu Crailsheim, den

Lübke Veit Stoß zuſchreibt). Vollſtändigkeit wiederum iſt nicht nur erſtrebt hinſichtlich der Baudenkmäler, der Kirchen und Schlöſſer, ſondern ſie iſt in ziemlichem



Kirche zu Thannhauſen. Grundriß.

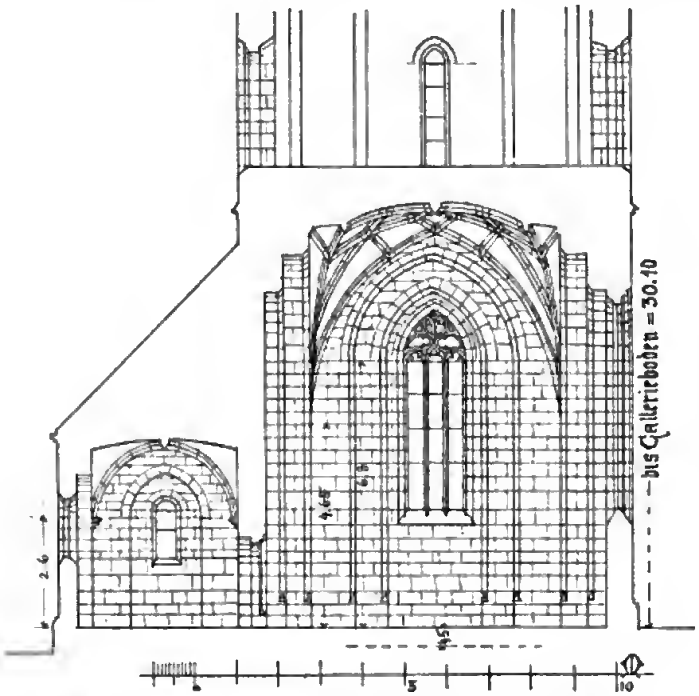
Umfang erreicht auch hinſichtlich der beweglichen Kunſtaltertümer und Kirchengeräte, Kirchengewänder, Epitaphien u. ſ. w. Möchte dies letztere nun die Folge haben, daß den Gemeinden ſolch alte Schätze deshalb, weil ſie in die „Alter-



Kirche zu Thannhauſen. Querſchnitt.

tumsdenkmale" aufgenommen ſind, um ſo lieber werden und ſie um ſo kräftiger allen Verſuchen der Händler, ſie ihnen abzuſchwatzen, widerſtehen! Mögen auch die Baudenkmale von ihrer Inventariſierung den Vorteil ziehen, daß jedes derſelben vor weiterem Verfall geſchützt, und im Fall des Umbaus oder der Erneuerung mit Pietät und Sachkenntnis verfahren werde!

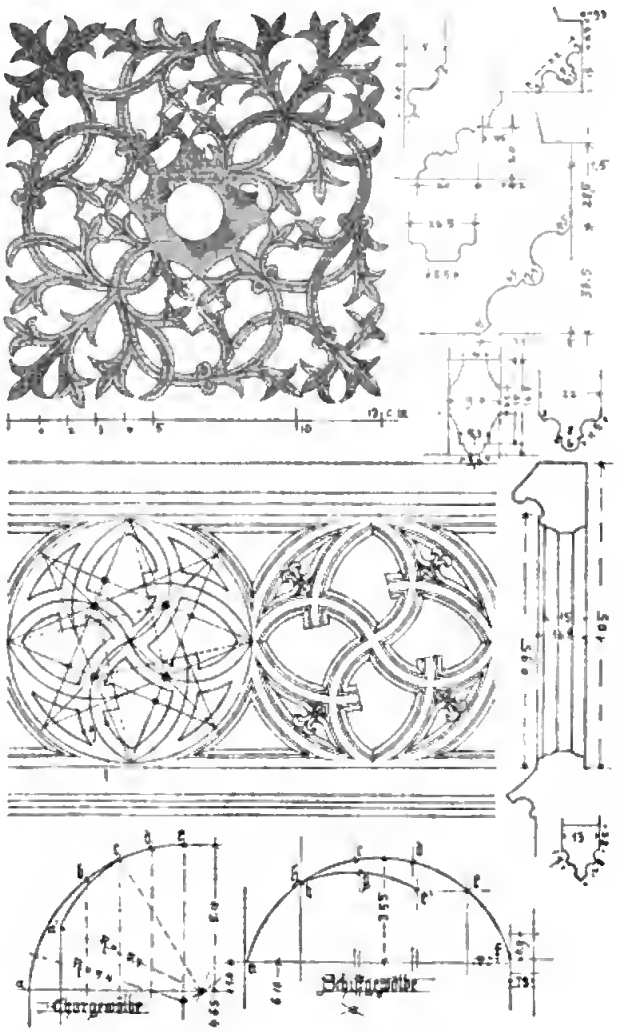
Die Abbildungen beſtehen zu einem Teil in Autotypien nach photographiſchen Aufnahmen, zum andern Teil auf gewohnt genauen und künſtleriſch ausgeführten



Kirche zu Tannhauſen. Querſchnitt durch den Chor.

Aufnahmen von den Architekten Cades, Lösti, Mayer und Rommel, von welchen die ersteren beiden schon bisher in mustergiltiger Weise für das Inventarwerk thätig waren. Sehr erfreulich ist, daß mit Genehmigung des Königl. Ministeriums des Kirchen- und Schulwesens dem Textband ein Atlasheft beigegeben werden konnte, welches in stattlichem großem Format in Lichtdruck oder nach Originalaufnahmen teilweise in Farbe eine Reihe Kunstwerke sehr eindrücklich zur Anschauung bringt.

Um von den Abbildungen des Werkes den Lesern eine Vorstellung zu geben,



Kirche zu Thannhausen. Details.

hat uns die Verlagshandlung in die Lage versetzt, einige Proben unserem Bericht anfügen zu können. Die Abbildung auf Seite 184 führt in Autotypie nach Photographie aus der Stiftskirche zu Ellwangen ein Epitaph vor, von dem der Text sagt: „Die obere Tafel (1,33 × 0,51 m) zeigt in Flachrelief mit reicher Laubumrahmung Maria mit dem Leichnam Christi auf den Knieen, unterem Kreuze sitzend. Zu ihren Füßen knieen zwei Pröpste mit Spruchbändern, durch die Wappen bezeichnet als Joh. von Zirnheim († 1460) und sein Nachfolger Albrecht von Rechberg († 1502). Die untere Tafel enthält eine latei-

niſche Versinſchrift zum Lob dieſer beiden erſten Pröpſte, die als Gründer des Stifts gelten. Der Stil des Bildwerks iſt mehr maleriſch in der Art des Adam Kraft; es iſt ohne Zweifel eine Arbeit Peter Viſchers von Ende des 15. Jahrhunderts.“ — Die weiteren Abbildungen zeigen die katholiſche Pfarrkirche St. Lukas in Thannhauſen, O.A. Ellwangen. Dieſelbe iſt eine ſymmetriſch zweiſchiffige Anlage mit zwei Mittelpfeilern, welche drei Schiffjoche bilden; durchaus gewölbt. Der Chor iſt Unterſtock des Turms. Die Weſtſeite, hoch untermauert, hat keine Thüröffnung. Zwei Pforten ſtehen einander gegenüber im mittleren Joch, doch nicht in der Querachſe desſelben; das ſüdliche iſt mit Vorhalle verſehen. Im weſtlichen Joch iſt eine ſteinerne, unterwölbte Empore, an den erſten Mittelpfeiler angehängt, doch an den Seiten wieder zurücktretend mit geſchweifter Brüſtungslinie. Die Wendeltreppe liegt in einem halb hervortretenden Türmchen in der Mittelachſe. Das Gewölbe im Schiff iſt netzförmig mit Rippen und flachen Kappen neben grätigen Zellen. An den Schnittpunkten Durchſtoßung. Die Pfeiler ſind rund, ohne Kapitäl oder Kämpfergeſims. Der Sockel gleichfalls rund mit wulſtförmigem Pfühl. Der quadratiſche Chor iſt an ſeinen drei freien Wänden durch Blendniſchen, je zwei ineinandergegliedert, die thatſächlich und noch mehr im perſpektiviſchen Schein eine Erweiterung des Raums bedeuten. Das Stern- und Netzgewölbe des Chors entbehrt nicht nur der Schlußſteine, ſondern auch der dekorativen Durchſteckungen. Die grätigen Rippen verlaufen ohne Kämpferlinie in den Ecken. Im zweiten Stockwerk hat der Turm nur ſchmale Fenſterſcharten. Im dritten geht er ins Achteck über mit Strebepfeilern auf den vier abgeſchrägten Ecken und großen urſprünglich zweiteiligen Schallfenſtern. Zwiſchen Turmchor und Schiff ſieht man an der Nordſeite außen ein vermauertes zweiteiliges Fenſter von ſtreng gotiſcher Bildung, an das 14. Jahrhundert gemahnend. Aus dem alten Dachanſchluß am Turm ergiebt ſich, daß das frühere Schiff kaum breiter war als der Turmchor. Der ganze Turm iſt prächtiges Quaderwerk. — Auf der Südſeite unten am Turm die Jahreszahl 1479 .... Das oberſte Geſchoß des Turmes mit dem geſchweiften Kuppeldach iſt mit der Zahl 1705 bezeichnet. Zu oberſt ein ſchönes Schmiedeiſenkreuz. — Dieſe zweiſchiffige Kirche mit ihren angenehmen Raumverhältniſſen und ihren feinen Einzelheiten iſt eines der intereſſanteſten Bauwerke des Landes aus der Spätgotik. Wie die ganze Anlage, ſo iſt auch die Durchbildung im einzelnen eigentümlich und geiſtvoll. Die zweiſchiffige Anlage hat ihren Grund wohl in der Weite des gegebenen Chors und der Enge des Bauplatzes. Der Turm erinnert an diejenigen zu Röttingen und Bernhardsweiler (in der Nähe). Kein Zweifel, daß wir es mit einem Werk der Schule von Nördlingen und Dinkelsbühl, der Eſeleriſchen zu thun haben. Von einem früheren Bau zeugt das vereinzelte Fenſter ſüdlich vor dem Chor. Es wird zuerſt der Chor mit dem Turmviereck, dann das Schiff gebaut worden ſein. Fr. Gebhardt*) erkennt in jenem den Stil Nic. Eſelers, in dieſem den des Stephan Weyrer. Klaus Haſſel war vielleicht deſſen Palier. Steinmetzzeichen fehlen.“

*) Baurat in Stuttgart, der die Bauſchule in Dinkelsbühl zum Gegenſtand ſeiner beſonderen Studien gemacht hat.

Allgemeine Kunstgeschichte. Herausgegeben von H. Knackfuß und Max Gg. Zimmermann. 8. und 9. Abteilung (Schluß des II. Bandes: Gothik und Renaissance). Bielefeld und Leipzig, Verlag von Velhagen und Klasing 1900.

Die vorliegenden zwei Abteilungen dieses Werkes enthalten „das Zeitalter der Renaissance" und zwar in folgender Gliederung: 1. die Grundelemente der Renaissance; 2. die Kunst in Florenz während der zweiten Hälfte, im übrigen Italien während des ganzen 15. Jahrhunderts; 3. Deutsche Malerei und Plastik im 15. Jahrhundert; 4. die Kunst der Hochrenaissance in Italien; 5. die deutsche Kunst im 16. Jahrhundert; 6. die Malerei des 16. Jahrhunderts in den Niederlanden; 7. u. 8. die Renaissance in Frankreich und Spanien. In der Hauptsache sind beide Abteilungen aus der Hand Zimmermanns hervorgegangen, der darin eine staunenswerte Beherrschung des Stoffs verrät; den Abschnitt über die deutschen Maler des 16. Jahrhunderts außer Dürer und Holbein, die Plastik und das Kunstgewerbe derselben Zeit hat H. Michaelson, die niederländische Malerei des 16. Jahrhunderts F. Schottmüller, die Abschnitte über französische und spanische Renaissance hat Albert Brinkmann bearbeitet. Ein ungeheurer Stoff ist auf den 322 Seiten dieser beiden Abteilungen zusammengedrängt, indem überall neben den führenden Geistern auch die Meister zweiten Rangs charakterisiert werden, das Werk der großen Künstler aber nahezu vollständig im Zusammenhang vorgeführt wird. Der Abschnitt über deutsche Malerei und Plastik z. B. zeigt, ein wie viel klareres Bild die moderne Forschung über die Entwicklung und den inneren Zusammenhang dessen zu geben vermag, was man früher als „altdeutsche Kunst" zusammenfaßte, daß man es trotz der gotischen Formen der Architektur in der Malerei mit einer eigenartigen und selbständigen nordischen Renaissance zu thun hat, deren einzelne Meister es allmählich gelingt in ihrer Eigenart zu verstehen. Solche neu entdeckten, von Zimmermann selbstverständlich schon eingehend berücksichtigten Meister sind ja bekanntlich Hans Multscher von Ulm und Conrad Witz aus Rottweil. Schüchlin und Zeitblom, um diese schwäbischen Meister noch zu erwähnen, erfahren eine feine anerkennende Behandlung. Zu den erst neuerdings gewürdigten gehört auch Hans Pleydenwurff in Nürnberg, der größere Vorgänger Michel Wohlgemuts, und Michael Pacher aus Tyrol. Hinsichtlich der Plastik dieses Zeitraums ergiebt auch Zimmermanns Darstellung noch weit weniger sicheres Wissen als hinsichtlich der Malerei; und doch kann man billig fragen, ob in Süddeutschland im 15. Jahrhundert die Plastik nicht noch Großartigeres geleistet hat als die Malerei. Hinsichtlich des Calvarienbergs hinter der Leonhardskirche in Stuttgart sei nur bemerkt, daß das Original sich im Kreuzgang an der Hospitalkirche daselbst befindet und daß es an seiner ursprünglichen, den Witterungseinflüssen zu sehr ausgesetzten Stelle durch eine Kopie ersetzt worden ist. — Ebenso sei bemerkt, daß (S. 638) das Stuttgarter „Lusthaus" im Jahr 1846 nicht „abgebrochen", sondern in das heutige Hoftheatergebäude umgebaut worden ist, ein Umbau, der freilich, was die sichtbaren Teile des Gebäudes betrifft, einer Zerstörung gleichkommt. Besonders warm und ansprechend ist die Darstellung Dürers: „Wenn wir die

größeſten Namen der deutſchen Geſchichte im letzten halben Jahrtauſend ausſprechen: Luther, Dürer, Friedrich der Große, Goethe, Bismarck, ſo ſtehen dieſe Männer mehr noch als in ihren Werken in ihrer Perſönlichkeit vor unſerem geiſtigen Auge." — „Da in Dürers Werken die Perſönlichkeit eine ſo große Rolle ſpielt, vermag die vielfach noch altertümliche Form ſie nicht weſentlich zu beeinträchtigen, ja dieſe iſt in gewiſſem Sinne ein Vorteil, da ſie durchſichtiger iſt, als es eine reiſe und ausgeglichene Form wäre und uns eine beſſere Erkenntnis vom Weſen des Künſtlers gewährt. Dürer wurzelt durchaus in dem Boden ſeiner engeren Heimat — aber aus dieſem Zuſammenhang heraus hat er ſeine Perſönlichkeit und ſeine Kunſt zu einer allgemeindeutſchen Höhe erhoben. — Trotzdem er ſelbſt hochgebildet war, hat ſeine Kunſt äußerlich und gegenſtändlich in der Hauptſache nichts Ariſtokratiſches, ſondern war auf das Verſtändnis der weiteſten Kreiſe berechnet. Im Kreiſe eines wohlgegründeten handwerklichen Bürgerhauſes war er aufgewachſen und nicht iſt er wie die meiſten großen italieniſchen Künſtler ſeiner Zeit unverheiratet geblieben, ſondern ſchon früh hat er eine Gattin heimgeführt, und obgleich er keine Kinder hatte, iſt doch ſeine Kunſt ganz auf dem Boden des deutſchen Hauſes und der Familie erwachſen und nur von da aus zu verſtehen. Weil ſeine Perſönlichkeit ſo bedeutend hervortritt, iſt ſein Charakter von größtem Einfluß auf die Geſtaltung ſeiner Kunſt geweſen. Vor allem ſeine ehrliche Wahrheitsliebe. Sie hat ihn immer und immer wieder auf die Natur geführt und in deren innerer und äußerer Erfaſſung das Ziel aller Kunſt erkennen laſſen. Dürer iſt ein Held der Arbeit geweſen, der alles Erreichte immer nur als Stufe zu weiterem Emporklimmen anſah; daher wird ſeine ganze Größe auch erſt erkannt, wenn man ſeine Geſamtthätigkeit überſchaut. Ein Hauptzug ſeines Weſens iſt tiefe Religioſität. Schon ſein elterliches Haus, über das wir durch ſeine Aufzeichnungen unterrichtet ſind, war erfüllt von Religion. Wohl kaum ein anderer Künſtler hat die Religion mit ſolcher Innigkeit in ſich hineingelebt, darum war er zum rechten religiöſen Herzenskündiger ſeines Volkes berufen. Nach echt deutſcher Weiſe war es die Paſſion Chriſti, welche ihn vor allem ergriff und zu immer neuer Geſtaltung reizte. Seine Frömmigkeit war aber nicht mit Kopfhängen verbunden, ſondern er war, wie ſeine Briefe zeigen, friſch und fröhlich, zu Scherzen geneigt, und auf ſo manchem ſeiner Werke liegt ein Abglanz ſeines echt deutſchen Humors. — Dürers ganze religiöſe Auffaſſung hat von allem Anfang an einen ſtarken proteſtantiſchen oder beſſer geſagt, evangeliſchen Zug. Die allerhöchſten göttlichen Perſonen ſtehen bei ihm ſo ſehr in erſter Reihe, daß die Heiligen darüber weit zurücktreten und immer nur in ganz geringer Zahl von ihm verherrlicht worden ſind. In dem ſogenannten Allerheiligenbilde iſt den Heiligen ein ſehr viel kleinerer Raum zugeſtanden als den Seligen. Unter den höchſten Inſaſſen des Himmels iſt es nicht wie bei den Italienern die Maria, welcher ſeine Kunſt hauptſächlich huldigt, ſondern Chriſtus, und zwar als Erlöſer der Menſchheit von ihren Sünden. Nicht hat Dürer ſich begnügt, die Scenen der Heilsgeſchichte und andere nach der künſtleriſchen und kirchlichen Überlieferung zu geſtalten, ſondern immer iſt er auf die Bibel ſelbſt als die Urquelle zurückgegangen. Sie hat er gekannt wie kein einziger Künſtler

vor ihm. Was er zur Verbreitung richtiger Bibelkenntnis beigetragen hat, ist gar nicht hoch genug anzuschlagen. Er ist dadurch einer der wirksamsten Vorkämpfer für die Reformation geworden. Seiner ganzen Anlage nach ist es kein Wunder, daß Dürer die Reformation mit ganzem Herzen begrüßte."

Wenn wir sagen, daß auch die großen italienischen Meister der Renaissance mit ähnlichem Verständnis geschildert sind, so wird uns das eines näheren Eingehens auf diese Partien des Buchs entheben. Mit dem Fertigwerden des zweiten Bandes des Werks ist für den ersten eine zweite Auflage nötig geworden.

Chronik.

Die Kunstsammlungen der Wartburg, welche in den weitesten Kreisen aller Kunstverständigen die verdiente Würdigung allezeit gefunden haben, sind um ein in mehrfacher Hinsicht wertvolles und bemerkenswertes Bild Lukas Cranachs bereichert, das auf besonderen Befehl des Großherzogs Karl Alexander in dem berühmten „Pirkheimer-Zimmer" die passendste Aufstellung gefunden hat. Der Gegenstand — Maria mit dem Jesusknaben und dem in ein Kamelsfell gehüllten Johannes — ist von dem Maler nicht im Sinn kirchlicher Kunst konzipiert, sondern stellt sich uns durchaus als ein Genrebild dar, in welchem der Künstler eine Familienscene schildert mit all der Glückseligkeit einer irdischen Mutter. Selbstredend fehlt die Aureole nicht nur, sondern auch fast alle Attribute, die an die Traditionen der religiösen oder kirchlichen Malerei erinnern. Interessant ist die Auffassung und Durchführung des Mariakopfes auch noch ganz besonders dadurch, daß wir in dessen gesamter Linienführung — zumal in den mandelförmigen Augen — eine ganz markante Einwirkung der italienischen Renaissance entdecken können. Es finden sich dazu ja in den einzelnen Werken des Meisters etliche Parallelen, aber hier ist das Vorbild der Leonardo da Vinci'schen Malart so ganz unverkennbar, daß man glauben könnte: dasselbe sei im Vaterlande des großen Italieners selbst von dem deutschen Künstler studiert. Die Frage, ob dies der Fall gewesen, ist bekanntlich in Cranachs Biographie bis heute noch eine offene! An der Echtheit des Bildes ist auch schon aus einem äußeren Grund nicht zu zweifeln, denn dasselbe trägt das Schlangenzeichen deutlich zu Schau.

Dr. **Heinrich Wölfflin,** Professor der Kunstgeschichte an der Universität Basel, hat einen Ruf nach Berlin erhalten und wird demselben Folge leisten.

Ankündigung. Mit dem neuen Jahrgang wird Herr Oberbibliothekar Dr. Zucker in Erlangen als Mitherausgeber in die Arbeit am Christlichen Kunstblatt eintreten. Er ist unsern Lesern kein Fremder mehr dank seinen ausgezeichneten Beiträgen zur Dürerforschung, mit denen wir sie bekannt machen durften. Herr Dr. Zucker will die Güte haben, sich insbesondere dem Verkehr mit den Herren Mitarbeitern zu widmen, wozu mir zu meinem lebhaften Bedauern infolge amtlicher Abhaltung mehr und mehr die Zeit fehlt. Ich bitte daher, von nun an alle zum Abdruck im Christlichen Kunstblatt bestimmten Beiträge, sowie Anfragen und Mitteilungen in Bezug auf solche an Herrn Oberbibliothekar Dr. Zucker in Erlangen gelangen zu lassen.

J. Merz.

Inhalt: Eindrücke von der Pariser Weltausstellung. Von J. M. (Schluß.) — Vom Büchertisch. Mit sechs Abbildungen. — Chronik. — Ankündigung.

Verantwortliche Redaktion: Oberkonsistorialrat Dr. Johs. Merz in Stuttgart.
Druck und Verlag von J. F. Steinkopf in Stuttgart.

Digitized by Google

Alphabetisches Inhaltsverzeichnis.

A.

Altchristliche Kunstforschung, Prinzipienfragen der — S. 107.
Antependien in Gandersheim S. 140 ff.
Anzeiger für schweizerische Altertumskunde S. 16.
Appun, Glockentechniker S. 64.
Atz, Christliche Kunst in Wort und Bild S. 106 ff.

B.

Bach, Max, Kunstschriftsteller S. 48.
Basilika, donatistische S. 129 f.
Beutter, Orgel und ihre Stellung im Gottesdienst S. 17 ff.
Brackebusch, Dr. F., Antependien zu Gandersheim S. 140 ff.
Bremer Dom, neue Portalthüren S. 171 f.

C.

Cornelius, Peter S. 5 ff.

D.

Demmler, E., Mittelalterliche Glasmalereien in Eßlingen S. 81 ff.
Dolmetsch, Kirchenbaumeister S. 134 ff.
Dürer, Albrecht, von Dr. Zucker S. 173 f.

E.

Engel in der altchristlichen Kunst S. 12.
Eßlingen, Mittelalterliche Glasmalereien S. 81 ff.

F.

Frey, Th., Kirchenbaumeister S. 120.

G.

Gandersheim, Antependien in — S. 140 ff.
Goldgläser, altchristliche S. 131 f.

H.

Häslach, Kirche zu — S. 134 f.
Hennecke, E., Prinzipienfragen der altchristlichen Kunstforschung S. 117.
— Altchristliche Goldgläser S. 131 f.
Hirsau, Gemäldecyklus im Winterrefektorium S. 49 ff.

J.

Jerusalem, Erlöserkirche S. 32.
Instruktionskurse für kirchliche Kunst S. 15. 112.

K.

Keller, Friedrich, Auferstehung (Abb.) S. 11 f.
Kirchenbau am Ende des 19. Jahrhunderts S. 11.
— „Ratschläge" S. 113.
Knackfuß u. Zimmermann, Allgemeine Kunstgeschichte S. 31.
Krafft, Adam S. 44.

L.

Lübeck, Ägidienkirche, Bilderfund S. 16.
Lüdtke, Dr. W., Donatistische Basilika S. 129 f.

M.

Matthäi, Totenmahldarſtellungen S. 27.
Mothes, Dr., Kunſtſchriftſteller S. 106 ff.

O.

Orgel, Stellung im Gottesdienſt S. 17 ff.

P.

Pariſer Weltausſtellung S. 145 ff.
Paulus, E., Drei Künſtlerleben S. 174.
Prinzipienfragen der altchriſtlichen Kunſtforſchung S. 117.

R.

Reutlingen, Marienkirche, Wiederherſtellung S. 23.
Richter, Ludwig S. 6.

S.

Stil, der neue S. 4 ff.
Sontheim a. N., Kirche zu — S. 120.
Stuhlfaut, Engel S. 12.

T.

Totenmahldarſtellungen in der altchriſtlichen Kunſt S. 27.

U.

Unterboihingen, Kirche zu S. 134 ff.

V.

Vogel, Altchriſtliche Goldgläſer S. 131 ff.

W.

Weizſäcker, P., Kunſtſchriftſteller S. 49 ff.
Weltausſtellung, Pariſer, Eindrücke von der — S. 145 ff.

Z.

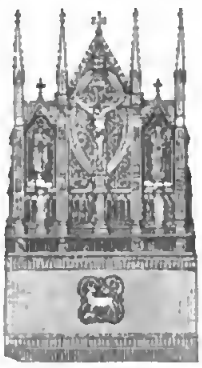
Zucker, Dr., A. Dürer S. 173 f.

Alle Freunde des Chriſtlichen Kunſtblattes

ſind gebeten, bei Beginn des neuen Jahrgangs zur Gewinnung weiterer Leſer und zu weiterer Verbreitung des Blattes in theologiſchen, bauenden und künſtleriſchen Kreiſen kräftig mitzuwirken. Die evangeliſche Kirche hat alle Urſache, ihr „Chriſtliches Kunſtblatt" zu halten und zu fördern.

Anzeigen.

(Ohne Verantwortung der Redaktion.) Anzeigen koſten die durchlaufende Petitzeile 30 Pf.



Atelier
für Kirchenbau u. Kircheneinrichtung.

Werkſtätten
f. Kirchenparamente, Ornate, Vasa sacra, Leuchter, Crucifixe, Kronen, Wandleuchter etc., ſowie f. den geſammten innern Ausbau, als: Altäre, Kanzeln, Geſtühl etc.

Uebernahme
ganzer Kirchen- u. Kapellen-Bauten und Kirchen-Reſtaurationsbauten. Ausführung aller ins Fach einſchlagenden **Entwürfe, Zeichnungen,** Koſtenanſchläge etc.

Altar-Kerzen aus reinem Bienenwachs à Pfd. 2,50 Mark, Hoſtien mit Crucifixus à 1000 Stck. 2,00 Mark.

Theodor Prüfer, Architekt
Berlin S.W., Deſſauer Str. 23.

Solide und ſtilvolle Arbeit bei mäßigen Preiſen, große Auswahl von Muſtern und Modellen. Zink, von vielen Handlungen fälſchlich als Bronce angekündigt, und Gußeiſen finden bei mir keinerlei Verwendung. **Abbildungen, Muſterblätter, Preis-Verzeichniſſe, Atteſte, ſowie jede Auskunft gratis und franco.**

Im Verlag von **J. F. Steinkopf** in Stuttgart iſt erſchienen:

Bettex, Fr., Das Lied der Schöpfung. Geheftet ℳ 4. — Fein gebunden ℳ 5. —

In einem Buche der Natur die Gedanken Gottes zu ſchauen, zu erkennen und zu empfinden, das iſt eine der herrlichſten Aufgaben des Menſchen. Aus der Fülle der Thatſachen und Beobachtungen in der Reihe der ſichtbaren Welt verſteht Verfaſſer zugleich Unſichtbares, Anfang und Ende, die Harmonie des Ganzen zu leſen und deſſen ewige Beſtimmung und Ziel zu beleuchten. — Das Buch iſt friſch und verſtändlich geſchrieben, ein Licht und eine Erhebung für Seele und Geiſt, eine Speiſe zu richtigem, beſeligendem Denken und Fühlen unſerer ewigen Ziele und Aufgaben.

— — **Das Wunder.** 3. vermehrte Auflage. Elegant kart. ℳ 1. 50.

Eine prächtige Gabe für jedes tiefere Gemüt. — Die Bettex'ſchen Bücher ſind als geiſtvoll und anziehend allgemein bekannt und geſchätzt. B. verſteht das Tiefe und Jenſeitige in der einfachſten Weiſe auszudrücken und das Ueberſinnliche aus dem Reich der Thatſachen durchleuchten zu laſſen.

Digitized by Google

(Verlag von J. F. Steinkopf in Stuttgart.)

Frommel, D. E., Erzählungen. Gesamt-Ausgabe. I. **Aus der Chronik eines geistlichen Herrn.** (Aus dem untersten Stockwerk. Aus der Familien-Chronik. Aus vergangenen Tagen.) 4. Aufl. Mit dem Bildnis des Verf. in Lichtdruck. ℳ 3.— Schön geb. ℳ 4. 20.

— — II. **Nach des Tages Last und Hitze.** Wanderungen durch Werkstatt, Schlachtfeld und Pfarrhaus. (Der Heinerle von Lindelbronn. ‚O Straßburg, du wunderschöne Stadt!' In zwei Jahrhunderten.) 4. Aufl. Geh. ℳ 3.— Schön geb. ℳ 4. 20.

— — III. **O du Heimatflur!** 1. Aus goldnen Jugendtagen. 2. Drei Erzählungen für die deutsche Jugend. (Den deutschen Buben zu Nutz und Trost. Die Donnermühle im Murgthal. Aus der Sommerfrische.) 3. Der Ratschreiber. 4. Dr. Aloys Henhöfer. Mit zwei Bildnissen. 2. Aufl. ℳ 3.— Schön geb ℳ. 4. 20.

E. Frommel ist nach seinem Tode noch viel allgemeiner als der Schriftsteller und Freund des deutschen Hauses erkannt worden. Den Alten wie den Jungen, den Hohen wie den Niederen bringt er gleich viel Freude, Scherz und Fröhlichkeit mit, wie Erhebung und Tiefe für Geist und Herz.

— — **Erzählungen.** Einzel-Ausgaben in neun hübschen Leinwandbänden: **Aus goldnen Jugendtagen.** 3. Aufl. — **‚O Straßburg, du wunderschöne Stadt!'** 5. Aufl. — Dr. **Aloys Henhöfer.** Ein südd. Pfarroriginal. 2. Aufl. — **Johann Abraham Strauß.** Ein westfälisches Pfarroriginal. 2. Aufl. — **Der Heinerle von Lindelbronn.** 8. Aufl. — **Aus dem untersten Stockwerk.** 4. Aufl. — **Aus der Familien-Chronik.** 4. Aufl. — **Aus vergangenen Tagen.** 3. Aufl. — **In zwei Jahrhunderten.** 4. Aufl.

Jedes Bändchen geb. à ℳ 1. 50.

Maclaren, Jan, Beim wilden Rosenbusch. Lang, lang ist's her. (Schottische Erzählungen I.) Deutsch von L. Oehler. ℳ 4.— Schön geb. ℳ 5.—

D. Otto Funcke in Bremen schrieb über diesen Band: „Gott segne den Mann, der dies Buch geschrieben, und auch die Dame, die es so wundervoll übersetzt hat, daß es wirklich deutsch geworden ist. Ich bin kein Mann, der leicht gerührt wird; aber ‚der Doktor nach der alten Schule' hat mir mehr wie einmal die Thränen in die Augen getrieben. Ja, das ist einmal Humanität, vor der man den Hut abnimmt. Nun, sie wächst auch aus einem tiefen, wenn auch im stillen Herzen verborgenen Glauben heraus. Alte und Junge, Hochgebildete und Ungebildete werden das Buch mit gleicher Freude lesen. Man mache nur die Probe, so wird man dem danken, der es empfohlen hat."

— — **Altes und Neues aus Drumtochty. Aus der Großstadt.** (Schottische Erzählungen II). Deutsch von L. Oehler. ℳ 4.— Schön geb. ℳ 5.—

Maclarens Erzählungen sind eigenartig, spannend, sie gehen nicht auf die Nerven, aber sie geben der Seele die Befriedigung und den Nachklang von etwas Bleibendem. Schottland und die Schotten sind ihr rauher Boden, aus dem eine urwüchsige und bedeutsame Persönlichkeit nach der andern heraustritt. Die Geschichten fesseln uns durch ihre Einfachheit und Zartheit, sie rühren uns zu Thränen durch ihren tragischen Ernst und erheitern durch ihren trockenen Witz und Humor.

Weitbrecht, G., (Prälat), Heilig ist die Jugendzeit. Ein Buch für Jünglinge. 14. Aufl. Mit Titelbild von Prof. Grünenwald. Geh. ℳ 4.— Schön geb. ℳ 5.— Mit Goldschnitt ℳ 5. 60.

Für jeden jungen Mann der hochherzige Gefährte auf dem Lebensweg.

— — **Maria und Martha.** Ein Buch für Jungfrauen. Mit Titelbild von Prof. D. Pfannschmidt. 7. Auflage. Geh. ℳ 4. Geb. ℳ 5.— Mit Goldschnitt ℳ 5. 60.

Der Jungfrau goldenes Buch.

Pressensé, Frau von, Zwei Jahre im Gymnasium. Autorisierte Uebersetzung von E. v. Feilitzsch. Gebunden ℳ 3. 50.

FINE ARTS LIBRARY
3 2044 039 167 960

NOT TO LEAVE LIBRARY

...ary on or before the
...d below.
...e is incurred by
... specified time
...urn promptly

Digitized by Google